STILE FUTURISTA

RIVISTA MENSILE D'ARTE - VITA
ARCHITETTURA - PLASTICA MURALE
ARTI DECORATIVE - POESIA - MUSICA

ANNO II - C. C. CON LA POSTA
MAGGIO 1935-XIII
8-9
LIRE CINQUE

OMAGGIO

STILE FUTURISTA

RIVISTA MENSILE D'ARTE-VITA ESTETICA DELLA MACCHINA

ARCHITETTURA - PLASTICA MURALE ARTI DECORATIVE - POESIA - MUSICA

EDIZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA ITALIANO DIRETTO DA F. T. MARINETTI E DEL DIRETTORIO TECNICO DELLA MOSTRA NAZIONALE DI PLASTICA MURALE PER L'EDILIZIA FASCISTA

VIA SANTA TERESA, 21 – TELEFONO 52-910 – TORINO (101)

CONSIGLIO ARTISTICO

F. T. MARINETTI

BENEDETTA - MANLIO COSTA

F. DEPERO - N. DIULGHEROFF

G. DOTTORI - G. FIORINI

G. ROSSO - MINO ROSSO

A. SARTORIS - TATO

DIRETTORI ARTISTICI

E. PRAMPOLINI - FILLÌA

DIRETTORE RESPONSABILE

FILLÌA

DIRETTORE AMMINISTRATIVO

F. DEFILIPPIS

REDAZIONE DI TORINO: PIPPO ORIANI (REDATTORE CAPO) ITALO LORIO - UGO POZZO - A. PLATONE - M. TORRE

SOMMARIO N. 8-9

F. T. MARINETTI: quale sarà l'arte di domani? - F. T. MARINETTI, FILLÌA: l'art sacré futuriste - N. C.: valori dell'arte sacra futurista - ENRICO PRAMPOLINI: futurismo e cubismo - F. T. MARINETTI: l'aéropeinture futuriste - seconda mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista: Genova - FILLÌA: urbanismo - Arch. GINO LEVI-MONTALCINI: architetture di negozi - ITALO LORIO: l'importanza degli interni - PIPPO ORIANI: Architettura d'ambienti - Il terzo congresso internazionale degli architetti - AUGUSTO PLATONE: edilizia rurale dell'Italia fascista - LOTARIO: la casa italiana - FILLÌA: il futurismo e l'estetica della macchina - F. T. MARINETTI: Pablo Picasso - aéropeinture - O. PERUZZI: seconda quadriennale e ricerche novatrici - F. T. MARINETTI: il musicalismo di Enrico Valensi - Gruppi e tendenze in arte - Futurismo - ANGELO MONTANI: la macchina e l'arte - Arch. ALBERTO SARTORIS: sensibilità nuova - Attività futuriste - Ideologia del futurismo e dei movimenti che ne derivano - A. CIACELLI: fotoplastica - F. T. MARINETTI, TATO: la fotografia futurista - LUCIANO FOLGORE: gli affari del primo porto mediterraneo: GENOVA - VITTORIO ORAZI: Benedetta, scrittrice futurista - ARNALDO GINNA: coltivare la pianta umana - F. T. MARINETTI: futurismo: movimento di orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore - ENRICO BELOTTI: il pane nella pubblica alimentazione - PINO MASNATA: F. T. Marinetti e le parole in libertà - BRUNO G. SANZIN: orgoglio italiano - Misurazioni - Rassegna della stampa.

12 TAVOLE FUORI TESTO

Prima pagina di copertina: MINO ROSSO - "Volo sulla Città,, (aeroscultura)

PUBBLICITÀ

STILE FUTURISTA è la più moderna rivista italiana d'arte-vita, diffusissima in Italia e all'estero, letta da migliaia di professionisti e introdotta presso uffici tecnici, pubbliche amministrazioni, ecc.

La pubblicità su **STILE FUTURISTA** è una forma d'intelligenza pratica da parte degli inserzionisti, perchè architetti, ingegneri, costruttori seguono nella nostra rivista il movimento dell'edilizia moderna, i nuovi sistemi costruttivi e i risultati dell'uso dei più moderni materiali.

Chiedere alla nostra Amministrazione i preventivi per la pubblicità su **STILE FUTURISTA** che sta preparando numeri speciali dedicati ai piani regolatori delle maggiori città italiane e alle più recenti realizzazioni di edifici pubblici.

DISTRIBUTORE ESCLUSIVO DELLA RIVISTA PER TUTTA ITALIA:

A. & G. MARCO VIA SAN DAMIANO, 3 MILANO

K 3694101
D 3694072
Obra
ANSfper 29

MARMI E PIETRE

LAVORATI PER EDILIZIA E ARCHITETTURA

SOC. AN.

NORD CARRARA

MARMI E PIETRE D'ITALIA

SEDE: MILANO

VIA P. UMBERTO, 8

DIREZIONE COMMERCIALE VIAREGGIO

PER L'EDILIZIA E L'ARCHITETTURA

La

"NORD CARRARA MARMI E PIETRE D'ITALIA"

è la più grande azienda marmifera italiana.

Può fornire qualsiasi tipo per qualsiasi fornitura nel più breve tempo possibile.

Fornisce preventivi e campioni gratuitamente.

Mette a vosrta disposizione Rappresentanti e Tecnici specializzati in tutta Italia.

Esegue forniture di lusso ed economiche

NON VI È ALCUN SOSTITUTO PER IL MARMO

Nessun materiale costa oggi meno del marmo se si considera la sua durata, solidità e ricchezza.

Marmi per rivestimenti - pavimenti - scale - colonne - lesene - architravi - cornici - stipiti - ornati - balaustri e statue.

MARMI MARMI MARMI

LA PIÙ RICCA TAVOLOZZA DI COLORI - LA PIÙ GRANDE VARIETÀ DI DISEGNI PER IL PIÙ ESIGENTE DEGLI ARCHITETTI

S T I L E FUTURISTA

ESTETICA DELLA MACCHINA
ARCHITETTURA - PLASTICA MURALE
ARTI DECORATIVE - POESIA - MUSICA

RIVISTA MENSILE D'ARTE-VITA

QUALE SARÀ L'ARTE DI DOMANI?

Il dibattito artistico da me aperto a Parigi alla Galleria Bernheim-Jeune (che ospita la grande Mostra futurista) ha preso subito un'importanza mondiale non soltanto per la celebrità degli interlocutori, ma specialmente perchè implicava i disagi spirituali e materiali degli artisti nell'attuale inquietudine politica.

Erano stati invitati alla discussione le maggiori personalità della critica parigina, ma nell'ampia sala, dove giganteggiavano le plastiche murali per l'edilizia fascista, si notavano, oltre le autorità italiane e francesi e oltre i critici d'arte, molti scrittori poeti drammaturghi pittori collezionisti e mercanti d'arte.

Il tema era « *Quale sarà l'arte di domani? Futurismo, cubismo, surrealismo o plastica murale ispirata da queste tendenze?* ».

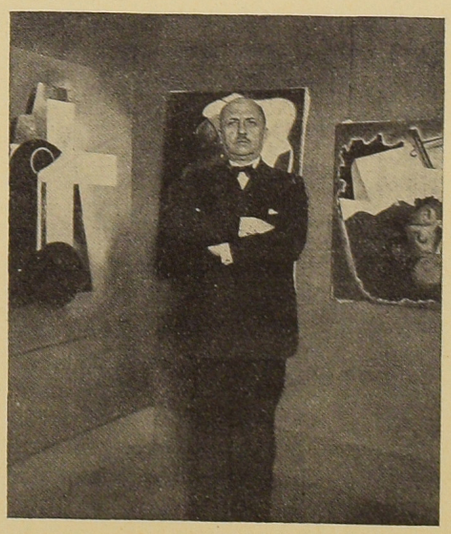
Dopo avere definito i caratteri delle più fattive avanguardie pittoriche italiane francesi e nordiche e spiegato come la plastica futurista instancabilmente preoccupata di modernità, di estetica della macchina e di dinamismo si differenziava dalla plastica cubista costruttivista surrealista ed espressionista, pur influenzandole e dando loro in una continua solidarietà di lotta lezioni tipicamente latine di sintesi ottimismo spiritualità ed energia mediterranea, io ho domandato ai più illustri degli intervenuti se fossero concepibili dei ritorni al realismo e alla imitazione delle vecchie estetiche.

Il critico d'arte Waldemar George svolse in un lungo e meditato discorso la sua tesi favorita che si sforza di conciliare il passato, alcuni ritorni all'arte classica con le audacie dei novatori estremisti. Concluse: « riconosco la grande importanza del futurismo italiano, ma tengo personalmente molto al carattere umanista di alcuni giovani espositori italiani alla Quadriennale ».

Risposi a Waldemar George che, pur ammettendo la nobiltà di questi intendimenti, è indiscutibile il loro fatale cadere in vecchie ed esaurite forme plastiche lontane dalla sensibilità del nostro tempo. Aggiunsi che la Mostra futurista italiana organizzata da Defilippis e dagli altri direttori della rivista « Stile Futurista », si avanzava a Parigi come la pattuglia arditissima del magnifico esercito costituito dalle due grandi Mostre d'arte italiana, del prossimo Maggio.

Replicò Waldemar George che l'estetica della macchina creata dai futuristi limitava il campo dell'arte e per provare la sua affermazione interpellava nella sala il pittore Fernand Leger i cui ultimi quadri contengono con elementi meccanici soltanto degli oggetti nello spazio, come chiavi manichini capigliature ecc.

Mi fu facile rispondergli che Leger era un potente esteta della macchina e che gli otto quadri d'arte sacra futurista di Fillìa (esposti nella Mostra) gli permettevano di constatare come elementi puramente meccanici potevano esprimere, con sintesi purezza essenziale e simultaneità, il mistero e il dramma delle concezioni dominanti della religione cattolica. Descrissi il « Sant'Antonio da Padova » ingranato col mondo dei suoi miracoli e con la croce. Descrissi anche la figura meccanizzata della « Madonna al Calvario ». Poi elogiai la meccanizzazione dei paesaggi umbri di Gerardo Dottori.



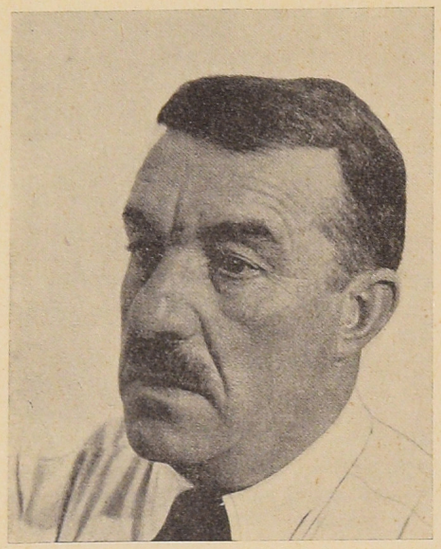
S. E. Marinetti alla galleria Bernheim - Jeune

La discussione fu interrotta dall'intervento originale di Raymond Duncan, profilo di aquilotto con accento americano nel suo peplo greco-romano tanto noto a Parigi. Si dichiarò favorevole a un'arte di domani dominata dal futurismo, ma si dolse del suo contenuto insufficiente perchè ancora favorevole alla distinzione dei sessi e all'amore normale.

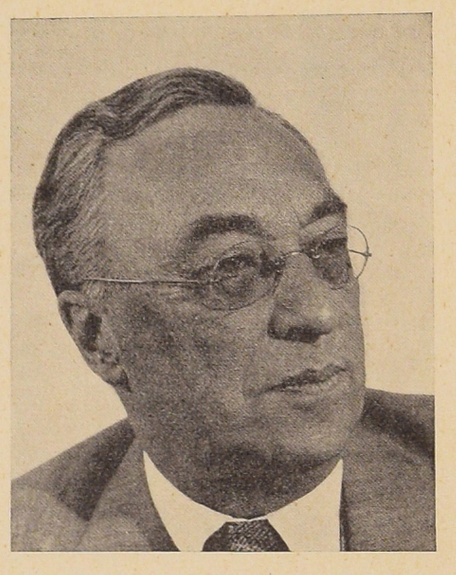
Dopo aver distrutto di colpo e senza fatica questa obbiezione di carattere decadente e disfattista, interrogai il poeta Fernand Divoire. Sinuosamente, con fine dialettica lardellata di ironie e di motti di spirito, questo poeta che fonde il lirismo più futurista con la massima capacità direttoriale di giornalista, affermò la sua convinzione per il futurismo di domani.

Dopo un breve tumulto provocato da un oratore che voleva insegnare all'intera sala antichissimi luoghi comuni reputati da tutti come digeriti, prese la parola il celebre collezionista e critico d'arte Vollard, il fedele amico e ammiratore di Cezanne. Alludendo alla tenace volontà manifestata sempre in 26 anni dai futuristi circa l'indispensabile rinnovamento dei soggetti pittorici, mormorò: « il mio amico Cezanne diceva: una mela m'interessa quanto il viso di una donna ».

Questa frase fu applaudita da Raymond Duncan, ma combattuta da me colla incessante fioritura di nuovi soggetti offerta, per esempio, dall'aviazione e relativa vita aerea. Precisai che non si poteva fermarsi nè al viso della donna nè alla mela, data la possibilità di spaziare col pennello a duemila o tremila metri fra svariatissimi popoli di nuvole, nuove prospettive della Terra, paesaggi capovolti, stati d'animo quasi



FERNAND LÉGER



KANDINSKY

(Fotografie Florence Henri - Parigi)

mistici di purificazione nell'alto. Giunsi così all'aeropittura cosmica di Enrico Prampolini e alla sua nobile ambizione di fermare plasticamente l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Mostrai per questo una trentina di opere ispiratissime di questo magico colorista dello spazio, tutte differenti per soggetto, cioè per punto di partenza emotivo e tutte artisticamente decisive perchè liberate dal nudo, dalla natura morta, dal viso della donna e dalla mela. La mia dimostrazione fu confortata dalla ricchezza sorprendente di nuovi motivi che scoppia nei grandi arazzi di Fortunato Depero e nelle sue opere dettate dal movimentismo fragoroso delle vie di New York. Se ne convinse tutto il pubblico che aveva già ammirato prima del dibattito le ceramiche di Tullio d'Albisola, ognuna rispondente ad una trovata di forma e di colore.

L'interesse della discussione culminò quando illustrai applauditissimo l'avvenirismo artistico del regime mussoliniano e le policrome polimateriche virili e gioconde plastiche murali di Oriani, Mino Rosso, Benedetta, Prampolini, Fillìa, Depero, Pozzo, Costa, Vottero, Dal Bianco, Di Bosso, Belli, Favalli, Diulgheroff, che dànno un'idea degli interni futuristi dell'edilizia fascista di aeroporti, case di piccole italiane, case del Fascio, Palazzo del Governo, ecc. Il pubblico sentì con emozione la potenza artistica della nuova Italia fascista e lo splendore geometrico dell'architettura iniziata da Antonio Sant'Elia e realizzata oggi da architetti futuristi come Fiorini, Mazzoni, Sartoris, G. Rosso, M. Costa, N. Mosso, ecc. Al dibattito, che si allargava sempre più, s'interessarono i critici d'arte, i poeti, i pittori e gli editori d'arte Maurice Raynal, Christian Zervos, Gaston Poulain, Fernand Leger, Kandinski, Ivan Goll, Claire Goll, Bernheim Josse e Signora, Leonce Rosemberg, Paul Dermée, Celine Arnauld, Henry Valensi, Pierre Mortier, Paul Eluard, Benjamin Peret.

Valensi, capo dei musicalisti francesi, chiude la discussione con un forte e incondizionato elogio del futurismo italiano e della sua potenza creatrice inesauribile e instancabile.

La folla continuava poi fino a tarda ora il dibattito sull'arte di domani, mentre i futuristi Prampolini, Fillìa, Defilippis, Oriani, Costa, Mino Rosso, G. Rosso fornivano chiarimenti su alcune opere più discusse e specialmente sul grande complesso plastico di Mino Rosso « Volo sulla città », giudicato da me e dai molti intervenuti come la prima tipica opera della scultura di domani, inquantochè senza ricordare menomamente Boccioni, unica esprime questo fatto nuovo: la città col suo volo d'aeroplano.

Altri entusiasti dell'aeropittura e dell'aeroscultura davano tutta la loro attenzione al mastodontico trimotore di Tato che porta il motto « Me ne frego, vado su », opera di un'evidenza documentaria affascinante.

Fra tante concezioni futuriste di carattere aviatorio e guerriero, seducevano le profondità trasparenti della sala d'arte sacra futurista di Fillìa, e le gemmate delicatezze di paesaggio del progetto di un interno per casa di piccole italiane, della pittrice Benedetta.

Le diverse opinioni, quasi tutte favorevoli ad un'arte di domani sempre più audace, costituirono i dialoghi dei molti visitatori della Mostra futurista, fra cui la Principessa Murat-Chambrun ambasciatrice di Francia a Roma, l'ambasciatore e l'ambasciatrice d'Italia a Parigi, e il Ministro Herriot.

F. T. MARINETTI

S. E. Marinetti, Kandinsky e Signora, Fillìa, Defilippis, P. Oriani, Mino Rosso, Giuseppe Rosso e Franco Costa alla Galleria Bernheim Jeune di Parigi durante la Mostra futurista

L'ART SACRÉ FUTURISTE

Étant admis que l'on a pu créer des chefs d'œuvres d'art sacré sans pratiquer la religion, étant admis qu'un art sans évolution est condamné à périr, le Futurisme distributeur d'énergie, pose à l'art sacré le dilemme suivant: ou renoncer à toute influence exaltante sur les fidèles, ou se renouveler complètement par la synthèse, la transfiguration, le dynamisme de temps-espace compénétrés, la simultanéité des états d'âme, la splendeur géométrique de l'esthétique de la machine.

L'électricité qui éclaire non églises avec sa lumière blanche et bleutée infiniment plus mystique que la lumière rougeâtre et luxurieuse des chandelles, les décoration picturales des premières cathédrales futuristes en béton cristal acier, sont les signes de cette importante renovation de l'art sacré:

1°) Seulement les artistes futuristes, en vertu de leur richesse de fantasie illimitée, peuvent peindre ou construire un enfer capable de terroriser les combattants qui ont subi les bombardements infernaux du Carso et de Verdun, tous habitués à une vie mécanisée plus dangereuse que les flamèches à gaz pauvre de l'enfer des peintres traditionnels.

2°) Seulement les artistes futuristes, maîtres de perspectives aériennes et des visions de haut en bas en vitesse, peuvent réaliser, avec leur art antiréaliste, la transparence immatérielle et pure de la Divinité.

3°) Seulement les aéropeintres futuristes peuvent évoquer sur la toile la vie multiforme et aérienne des anges, et l'apparition des Saints.

4°) Seulement les artistes futuristes, tendus vers une originalité à tout prix, peuvent donner à l'art sacré la force de surprise magique indispensable à qui veut donner l'image du miracle et la profondeur heureuse de l'infini.

5°) Seulement les artistes futuristes, qui depuis 26 ans imposent en art le grave problème de la simultanéité, peuvent exprimer clairement, avec les nécessaires compénétrations de temps-espace, les dogmes simultanés du culte catholique, tels que la Sainte-Trinité, l'Immaculée Conception et le Calvaire.

6°) Seulement les artistes futuristes, électrisés d'optimisme couleur et invention, peuvent aujourd'hui réaliser plastiquement la béatitude du Paradis en dépassant, dans les nerfs des combattants catholiques, le bonheur qui les combla le jour de la Victoire. Le futurisme, cet agressif et infatigable Au delà de l'Art, peut, seul, exprimer l'Au delà de la vie.

Le futurisme, mouvement d'orgueil italien, novateur et accélérateur, a préparé, il y a 26 ans, la naissance du Fascisme; créé et guidé les avant-gardes artistiques du monde entier; agilisé la littérature avec les mots en liberté et le style simultané; vidé le théâtre de son poids de psychologie au moyen de synthèses simultanées alogiques et à surprise ou drames d'objets inanimés; immensifié les arts plastiques avec la transfiguration antiréaliste, le dynamisme plastique et l'aéropeinture; inventé l'art des bruits, l'aéromusique et le tactilisme; imposé à la musique l'esthétique de la machine et la synthèse-breveté; entrepris une révolution alimentaire rejouissante; donné une ampleur créative à la photographie; lancé la splendeur géométrique et nue de l'architecture Sant'Elia, riche en béton acier cristal légèreté souplesse couleur. Les Futuristes Italiens sont les premiers renovateurs de l'art sacré.

F. T. MARINETTI
F I L L Ì A

VALORI DELL'ARTE SACRA FUTURISTA

L'arte sacra futurista ha destato alla Galleria Bernheim Jeune di Parigi un forte interesse e molte discussioni sono avvenute sia tra il pubblico intervenuto che sui giornali.

È utile rilevare come tutti, indistintamente, abbiano riconosciuto l'originalità assoluta di queste nuove ricerche futuriste, che si staccano decisamente dal « dinamismo plastico » e dall'« aeropittura », pur essendo nella stessa atmosfera ispiratrice e nello stesso ordine ideale: l'estetica della macchina, il soggetto in pittura, la simultaneità, la sintesi e lo stato d'animo.

L'arte sacra futurista non risolve soltanto dei problemi di espressione in perfetta armonia con i soggetti eterni della religione e dei dogmi, ma precisa anche un punto di arrivo della plastica futurista che si distingue da ogni altra plastica d'avanguardia. Infatti l'arte sacra futurista libera il quadro dal frammento e dal semplice particolare, mette in secondo piano il valore degli oggetti e precisa invece l'importanza dell'idea che domina ogni altro elemento. Il quadro acquista così in profondità e in architettura e dimostra con chiarezza come l'arte nuova superi finalmente la polemica, per assurgere a uno scopo più vasto e più umano.

Con la pittura sacra futurista, l'arte nuova entra in una immensa possibilità realizzativa, senza rinnegare nessuno dei principii che da oltre 25 anni il Futurismo impone, ma rendendoli invece in tutta la loro potenza e in tutta la loro suggestione. Come la plastica murale, inventata dai futuristi, raggiunge una collaborazione diretta tra l'edificio, i suoi ambienti e le funzioni di questi, così l'arte sacra futurista rivela come lo stato d'animo dell'uomo moderno non è legato alle sole realtà materiali del tempo ma può assurgere ad altezze spirituali purissime. Cioè la casa moderna che l'uomo si costruisce non è soltanto una casa per le sue comodità terrene e per la gioia dei suoi ochi, ma è anche un luogo dove lo spirito può spaziare serenamente e sollevarsi al di sopra della vita quotidiana.

L'arte sacra futurista dimostra come l'epoca meccanica origini nuovi splendori cromatici e lineari, nuovi stati d'animo, nuove leggi plastiche ed estetiche, e come tutte queste forze possano mirabilmente essere messe a servizio dell'artista per creare quelle immagini che sono indispensabili per comunicare agli uomini le bellezze, i misteri e la poesia delle forze divine.

N. C.

FUTURISMO E CUBISMO
I N M A R C I A

Mentre a Parigi desta vivo e continuato interesse la nostra Mostra d'arte futurista alla Galleria Berubejm-Jeune, si afferma d'altra parte lo sforzo del movimento cubista che, contrariamente a quanto si vuole fare credere in Italia, è più che mai in pieno sviluppo. L'attività creatrice dei pittori cubisti è presentata attualmente in due grandi Mostre collettive: una dei *Creatori del cubismo*, alla « Galleria des Beaux-Arts »; l'altra delle *Tre epoche del cubismo* alla « Galleria Sambou ». In queste due Mostre si vedono le opere dei maggiori esponenti del cubismo, presentati nella loro evoluzione plastica, e i vari aspetti che questo movimento pittorico rivoluzionario ha preso nel corso di questi venticinque anni, parallelamente al futurismo.

■

Venticinque anni di *futurismo* sono a testimoniare la feconda vitalità di questo movimento precursore nell'arte e nella vita che, per quanto sorta con principii antistoricisti, ha ormai la sua storia.

Quando Marinetti, nel 1909, lanciò dalle colonne del giornale « Il Figaro » quel suo appello al mondo dormiente, nessuno avrebbe mai immaginato che le sue parole incendiarie e magnetiche avrebbero acceso gli animi delle nuove generazioni dei cinque continenti. La potenza anticipatrice ed evocatrice del futurismo e del suo spirito novatore ha creato un'atmosfera mistica dell'azione-avvenire, così da destare nella gioventù italiana e straniera una nuova fede nell'al di là della creazione, sia nel campo del pensiero come in quello dell'arte. La necessità di reazione contro il passato per l'affermazione del *nuovo* ad oltranza, è alla base di tutta l'ideologia futurista.

Ideologia che, pur ammettendo tutte le latitudini ed elasticità spirituali, ha sempre avuto le sue fondamenta precise e costruttive, i suoi principii e i suoi sistemi ben definiti, con una logica evoluzionistica che nessun altro movimento artistico-letterario mondiale può vantare.

I trenta manifesti che Marinetti e i futuristi hanno lanciato a ripetizione in questo quarto di secolo, dimostrano come, a fianco delle loro esperienze, ci sia un eguale substrato teorico che galvanizza idee, opere ed individui in una unica espressione di attività creatrice e continuità realizzatrice.

Riassumere in poche righe la portata universale dell'ideologia futurista e la sua influenza fra le tendenze dell'arte plastica contemporanea, sarebbe assurdo. Farò un elenco sintetico dei principii informatori dell'estetica futurista e delle conseguenze di questa sulle correnti artistiche affiorate dopo l'avvento del movimento futurista.

È ormai universalmente riconosciuto, per le innumerevoli dichiarazioni fatte da note personalità intellettuali di ogni parte del mondo, che il *futurismo* ha aperto la via a tutti i movimenti d'avanguardia stranieri. Perchè sono stati i futuristi i primi a rompere i ponti con la tradizione e con il passato e ad instaurare un ordine rivoluzionario, come reazione alla decadenza e al discredito nei quali era caduta l'arte di quei tempi. Il sistema radicale e metodico delle teorie futuriste collimava con l'azione pratica che dalle ribalte dei teatri e nelle manifestazioni pubbliche, per la prima volta nella storia del mondo, metteva gli artisti a contatto con il pubblico e portava l'arte a contatto della vita.

La concezione dell'arte-vita, l'esaltazione della civiltà meccanica, espressione tipica della nostra epoca, la velocità concepita come una nuova religione morale, l'amore del pericolo, erano le basi fondamentali dell'ideologia futurista. Mentre più particolarmente nel campo delle arti plastiche il futurismo proclamava la necessità di reagire contro ogni concezione *analitica* e *statica* dell'arte figurativa, per la *sintesi* e il *movimento*.

Così nacque tutto un nuovo sistema plastico di individuare gli aspetti della vita con le sue travolgenti bellezze in azione.

Il *dinamismo plastico*, creato dal genio di Umberto Boccioni, è un sistema inesauribile di possibilità pittoriche e plastiche, che va dalle linee-forze dei corpi in movimento al moto assoluto e relativo di questi in rapporto all'ambiente. La compenetrazione dei piani, la simultaneità fra tempo e spazio, il trascendentalismo fisico e gli stati d'animo sono il vasto contributo teorico che a fianco delle loro opere hanno dato Boccioni e i primi futuristi nel periodo che va dal 1909 al 1916. Da allora, cioè dopo la morte di Boccioni e dopo la guerra, il futurismo ha continuato, con il medesimo spirito ardente e rivoluzionario, la sua eroica lotta diuturna di abnegazione e affermazione di principii, di teorie ed esperienze, puntando sempre con la propria volontà novatrice verso la rivelazione di nuovi valori, mantenendosi sempre alla testa degli altri movimenti ed esercitando su questi una influenza diretta o indiretta.

Data infatti dal 1912 l'influenza del futurismo italiano sul cubismo francese. Si deve al poeta Guillaume Apollinaire, se il cubismo ha preso una specie di coscienza teorica, perchè le prime opere di Picasso, di Braque e di Dérain erano ispirate alla scultura negra, che attraverso le collezioni di Matisse e Vlaminck entrarono negli *ateliers* dei primi pittori cubisti che le guardarono con cupida ammirazione. (PICASSO, *Periodo rosa*: « *Les demoiselles d'Avignon* », 1909; BRAQUE, « *Paysages de l'Estaque* », 1909).

Fu dopo le prime Mostre futuriste a Parigi (di pittura alla Galleria Bernheim nel febbraio 1912 e di scultura nella Galleria Boétie nel giugno 1913) che al « Salon des Indépendents » del medesimo anno — 1913 — fece la prima apparizione il così detto *cubisme-sensible*, o *orphisme*, come lo definì Apollinaire. Cubismo influenzato dal futurismo per l'intervento dell'elemento *colore* e dell'elemento *movimento*, caratteristiche peculiari del *dinamismo plastico* che per la contingenza teorica e la sua evidenza formale nutriva di linfa vitale la monocroma e statica speculazione volumetrica delle prime opere cubiste e dei primi anni della pittura cubista.

La metamorfosi si compie. I quadri della maggioranza dei cubisti (Picasso, Leger, Gleizes, Metzinger, Delaunay) si animano, il colore interviene a dare contrasto alla pittura tonale, i segmenti e gli archi di cerchio che sezionavano e individuavano gli oggetti, cedono il posto alle superfici piane colorate, i ritmi lineari si mettono in moto e si trasformano in volumi simultanei.

Il pittore cubista Delaunay, dopo il suo primo quadro cubista (« La Ville

de Paris »), orienta la sua produzione pittorica in una serie di ricerche di simultaneità fra forma e colore, che da lui fu definito *simultaneismo* (1913), concetto ben definito nei manifesti futuristi (1910-1911) e nelle opere esposte a Parigi (1912) nelle quali è espresso in forma evidente li concetto di simultaneità che è alla base di tutto il dinamismo plastico (Boccioni, *Elasticità*, *Visioni astratte*, 1912). Fernand Leger, d'altra parte, molto più vicino alla nostra sensibilità mediterranea, portava un contributo tutto personale al cubismo; le nostre teorie del movimento, del colore, della sensibilità meccanica e della estetica della macchina, trovarono in questo potente artista un ispirato creatore di nuove individualità plastico-meccaniche, da stabilire poi una nuova fisionomia al movimento pittorico-cubista. L'uno chiamato *cubismo lirico*, con alla testa Picasso, Braque, Jean Gris, Marcoussis, e l'altro *cubismo metodico*, con alla testa Leger e il gruppo dell'*Effort moderne*, Valmier, Herbin, Metzinger, Gleizes.

Ma l'attività dei pittori cubisti non si è arresa alle contingenze della così detta crisi, perchè mentre i maggiori continuavano nella evoluzione dei loro apporti stilistici personali, un vasto movimento ideologico orientava le proprie esperienze plastiche verso l'*astrazione assoluta*.

Sorse così dalle vestigia del « Salon 1940 », fondato nel 1929, un gruppo di artisti d'ogni nazione chiamato « *Abstraction et création* ». La definizione stessa è un programma, al quale, oltre ai fondatori Herbin, Valmier, Gleizes, Hans Arp, Vantongerloo ed il sottoscritto, aderirono, da ogni nazione, numerosissimi artisti di valore, quali Kaudinsky, Paul Klee, Gabo, Moly-Nagy, Seligmann, Beoty e cinquanta altri. L'essenza del futurismo, come quella del cubismo, aveva dato i suoi risultati che sono tuttora vivi e fecondi. L'arte nuova, con tutti i maravigliosi addentellati che questa può offrire quando è tale, ha trovato nella luce delle nuove tendenze la propria legge di vita.

ENRICO PRAMPOLINI

Pubblicheremo nel prossimo numero il Manifesto dello Sport Futurista, scritto da F. T. Marinetti con la collaborazione di Luciano Folgore.

L'AÉROPEINTURE FUTURISTE

OUVRE UNE NOUVELLE ÈRE DE LA PEINTURE

L'aéropeinture apparut il y a vingt-cinq ans au commencement du Mouvement Futuriste italien. Les premiers futuristes, dans la poésie, dans la peinture et dans la sculpture, se manifestaient anxieux de s'arracher de la terre et de réaliser une première esthétique, quelque vague qu'elle fût, du vol et de la vie aérienne.

Rappelons « Le Monoplane du Pape » de Marinetti, les « Aéroplanes » de Paolo Buzzi et les derniers mots du volume « Peinture et sculpture futuristes » de Boccioni qui annoncent chaleureusement une plastique faite de fumées colorées.

Depuis naquirent des poésies et des peintures ayant pour objet des aéroplanes et des villes vues de haut.

La vraie aéropeinture, comme mouvement de sensibilités tournées au ciel et à la navigation aérienne avec ses états d'esprit, se détermina à la Biennale de Venise en 1926 avec le pilote peintre et écrivain futuriste Fedele Azari qui exposa dans le Pavillon Futuriste ses perspectives aériennes.

Ainsi naquit le Manifeste de l'Aéropeinture portant les signatures de F. T. Marinetti, Giacomo Balla, Benedetta, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillìa, Enrico Prampolini, Mino Somenzi, Tato, qui donnait le départ de nombreuses recherches plastiques et marquait le principe d'une nouvelle ère de la peinture mondiale.

Après les expositions, illustrées par des conférences de l'aéropoète Marinetti, à Rome, Trieste, Milan, Savone, La Spezia, Bologne, Naples, Venise, Paris, Athènes, Berlin, Nice, Vienne; les salles d'aéropeinture et aérosculpture de la « Galerie Bernheim » de Paris, précisent quatre orientations de peinture et deux orientations de sculpture:

1) une aéropeinture de vérisme synthétique-documentaire.

Tato et Ambrosi en sont les premiers maîtres. Tato exprime sa passion pour les machines aériennes et les expose avec brutale simplicité et donnant plastiquement le poids métallique à plomb au dessus de navires et de villes. Il accomplit un des devoirs de l'aéropeinture, celui de faire vivre mécaniquement l'aéroplane dans l'air avec sa masse qui semble inconcevable à l'ambience transparente d'air nuages lumières.

Ambrosi est l'auteur de la plus puissante et persuasive aéropeinture documentaire « Le vol sur Vienne » (achetée récemment de S. M. le Roi).

A la même tendance, avec différentes inspirations, appartiennent les aéropeintres futuristes: Bonente, Garrisi (pilote avec brevet civil-militaire), Mario Zucco, D'Anna, Gambini.

2) une aéropeinture transfigurative, lyrique, dans l'espace.

Gerardo Dottori et Benedetta en sont les auteurs les plus distingués. Gerardo Dottori harmonise sistématiquement le paysage italien en l'imprégnant de rapidités aériennes.

Benedetta atteint ces deux buts de l'aéropeinture: trouver la transparente suavité de ton d'un azur ou d'un vert pâle qui garantissent l'authenticité de la hauteur avec les caractéristiques de l'objet suspendu et la présence de l'espace qui sépare l'appareil de la terre.

A la même tendance, avec variété de fantaisie, appartiennent Di Bosso, Andreoni, Ugo Pozzo, Caviglioni, Cocchia, Bruschetti, Mariotti, Adele Gloria, Marisa Mori, Peruzzi, Tano, Fides Testi.

3) une aéropeinture essentielle, mystique, ascensionnelle, symbolique. C'est Fillìa qui la résume.

Fillìa réduit les paysages vus de haut à leur essence et spiritualise aéroplanes et pilotes jusqu'à les réduire à démonter les villes géométrisées et stylisées au point de paraître de cylindriques prières métalliques sous des aéroplanes sanctifiés comme des croix, dans une atmosphère tout à fait abstraite jusqu'à paraître sacrée.

A la même tendance, avec variété de exaltation, appartiennent les aéropeintres futuristes Pippo Oriani, Vottero, Dal Bianco, N. Diulgheroff, Franco Costa, Saladin, Voltolina.

4) une aéropeinture stratosphérique, cosmique, biochimique; Enrico Prampolini en est l'inspirateur.

Enrico Prampolini en s'éloignant du vérisme et de tout souvenir de la réalité, exprime le sens humain et terrestre

des métamorphoses que l'homme possède dans son élan stratosphérique. Il peint avec puissance de volume et de couleur les drames de la géologie, de l'électricité interplanétaire et des ondes cosmiques. Avec la plus grande matérialité, la plus grande rudesse et la plus grande vaporosité il fixe sur la toile tout l'inexprimable et toute la fantaisie de l'univers.
A la même tendance, avec variété de recherches, appartiennent Munari, Ricas, Baldessari, Belli, Crali, Carlo Manzoni, Scaini, Furlan, Rossi.

Aérosculpture:

1) une aérosculpture synthétique transfiguratrice, qui, première parmi toutes les sculptures, résume les villes vues en vol, et crée une vie aérienne solidifiée. Mino Rosso en est le premier maître. Thayaht en utilisant toutes les plus intimes valeurs des matériaux, atteint la plus grande abstraction, le plus grand essor du vol et la plus grande intensité d'émotions dans sa cosmique aérosculpture « Délivrance de la terre ».

A la même tendence, avec différente habileté, appartiennent: Enrico Carmassi, Tullio d'Albisola e Regina.
Tous les aéropeintres et aérosculpteurs futuristes réalisent les œuvres qui logiquement doivent vivre polimatériquement dans les novelles architectures modernes, puisqu'elles harmonisent avec les lumières indirectes, les parois lisses, les métaux étincelants, les bois lustres, atteignant ainsi la splendeur géométrique, ardente rêvée et formulée par Antonio Sant'Elia.
Antonio Sant'Elia, tombé dans la Grande Guerre, frappé au front par une balle à Monfalcone, dans son manifeste et ses dessins exposés il y a vingt ans dans toutes les capitales du monde, a créé la révolution actuelle du rationalisme architectonique en lui imprimant un lyrisme de couleur, le lyrisme des lignes ascensionnelles et volantes de l'aéropeinture. On peut donc dire que dans les hautes constructions de la nouvelle architecture Sant'Elia, éprises d'aéroplanes, on ne peut introduire logiquement que les aéropeintures futuristes.

F. T. MARINETTI

SECONDA MOSTRA NAZIONALE DI PLASTICA MURALE PER L'EDILIZIA FASCISTA - GENOVA

È imminente la pubblicazione del programma della seconda Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista che avrà luogo a Genova nell'Anno XIV.

La prima Mostra ha avuto un successo vastissimo, che abbiamo più volte illustrato e che ancora avremo occasione di precisare quando alcuni dei lavori prescelti per la realizzazione saranno ultimati. Ricordiamo soltanto che molte opere di plastica murale, scelte fra quelle esposte a Genova, sono state presentate alla « Galleria Bernheim Jeune » di Parigi ed hanno incontrato un grande successo, di pubblico e di critica. Molti giornali francesi hanno rilevato l'originalità e l'importanza di questi lavori, che rappresentano una conquista nel campo della nuova architettura e delle nuove arti plastiche.

La seconda Mostra di plastica murale sarà più ampia, più ricca di possibilità, aperta a tutti gli iscritti del Sindacato Fascista Belle Arti, dotata di concorsi con premi in denaro e con realizzazioni assicurate.

Il Direttorio desidera cioè che la plastica murale, nuova espressione dell'arte italiana esclusivamente rivolta ai nuovi edifici moderni, abbia lo sviluppo previsto fin dalla prima Mostra. Per questo sarà più strettamente curata la collaborazione con gli architetti novatori e con le Case produttrici di materiali nuovi, in modo cioè da perfezionare sempre maggiormente i risultati del lavoro degli artisti.

Con la plastica murale si combatte l'uso degli affreschi e dei vecchi mezzi nelle moderne costruzioni, per un'armonia maggiore tra architettura ed arti plastiche. I pittori e gli scultori si trovano cioè di fronte a delle possibilità immensificate e, soprattutto, adatte a rendere con miglior risultato i soggetti della vita aerea, meccanica ed eroica dell'epoca fascista.

La plastica murale deve essere la collaborazione naturale per rendere gl'interni degli edifici nuovi in perfetta relazione con la loro estetica, con la loro funzione e con la loro modernità. La casa-macchina gigantesca, che i futuristi da venti anni proclamano, diviene una realtà vivente, quando architetti, artisti e tecnici comprendono lo splendore geometrico dei nuovi materiali, la bellezza dell'estetica meccanica e la potenza emotiva del soggetto in arte.

La seconda Mostra di plastica murale sarà perciò una rassegna più vasta della prima, dove gli artisti non saranno chiamati ad esporre semplici lavori elaborati nello studio, ma opere studiate insieme con gli architetti per la grandezza, l'ottimismo, la forza rappresentativa e la bellezza delle case dell'Italia fascista.

Nous entendons par Art Plastique Mural l'art de combiner, dramatiser ou harmoniser à l'intérieur des nouvelles architectures géométriques et splendides du Fascisme, métaux, bois, cuirs, étoffes, cristaux, électricité néon, etc., etc., pour que les assemblées ou les individus renouvelés y respirent un optimisme patriotique dynamique sans nostalgie et sans dépression décadente.

F. T. MARINETTI

URBANISMO

1

Per comprendere la nuova architettura bisogna ammettere la modificata sensibilità e il sistema di vita assolutamente diverso da quello di un tempo. L'universalità delle macchine ha necessariamente un riscontro anche negli altri campi, dall'edilizia ai costumi. Ciò non nega la nazionalità e l'individualità, pur nella medesima struttura e con gli stessi mezzi tecnici. Bisogna anzi convincersi che la forma più alta della bellezza si sposta dall'edificio in sè alla città e ciò che una volta era la caratteristica di un'architettura è ora superato da altri valori.
L'importanza e la genialità dell'opera di un architetto si considera nella disposizione urbanistica, richiedendo alla casa una sola perfetta funzione di abitabilità, igiene, luce, servizi.

2

Si accusano le nuove case di essere simili a quelle tedesche o cecoslovacche: accusa facile da smentire col documento delle realizzazioni in atto.
Tuttavia sarebbe un fatto di minima gravità: la bellezza dell'architettura moderna è tutta nel complesso della città: e una città italiana sarà forzatamente diversa da una nordica. Vi sono leggi che regolano la disposizione urbanistica di cui si terrà sempre conto. Dal clima alla natura della popolazione, del commercio, del traffico.

3

Pensando dunque alla bellezza come indissolubile dal corpo della città (bellezza che soltanto il rapporto degli edifici tra di loro, le proporzioni delle altezze, delle lunghezze, la velocità, i trasporti terreni e aerei, la luce e la forza elettrica possono permettere) si deve considerare la costruzione di ogni singola casa come un fatto *industriale*. Case, automobili, navi, aeroplani hanno la stessa funzione di abitabilità, sono per l'uomo il complemento armonico e necessario che lo inquadra nella sua epoca. Tutta l'architettura è perciò *industria*: per costruire una villa o un'automobile si usano elementi tipicizzati, a serie, si apportano perfezionamenti, si studia ogni particolare con mentalità e mezzi esclusivamente scientifici e meccanici.

4

L'architettura diviene « arte » quando, oltre servire matematicamente all'uso, genera in noi emozione. Ma ciò avviene pure per un'automobile che ha una sua ragione di stile uguale a quella di una casa. Come esiste una volontà e uno sforzo mondiale per rendere più lirica, più plastica e più grande l'architettura (il punto di partenza per questa « bellezza » è l'edificio in sè e il punto di arrivo è la totalità degli edifici) allo stesso modo si disegnano ogni giorno tipi originali di carrozzeria, con ricchezza e varietà infinita di linee e di materiali. Tutto nel ritmo sempre ininterrotto della profonda conoscenza tecnica. Infatti a cosa si vorrebbe attribuire, se non a ragione artistica la preferenza per certe macchine in confronto ad altre ugualmente buone come rendimento ma inferiori come estetica?

5

All'architettura monumentale, all'edificio pubblico o industriale, al palazzo o alla villa si possono contrapporre i differenti generi di macchine, di lusso o comuni. Ad esempio, la volontà di molti architetti è oggi rivolta allo studio della « case minime »: organizzazione calcolata e risolta di quanto può rendere lo spazio minore con il massimo impiego di efficace modernità. Alle case minime si confrontino le automobili utilitarie: le prime immobili, le seconde in movimento. Sarebbe assurdo o poco intelligente negare che l'interno di una « Balilla » sia meno bello di una camera o di uno studio: vi è una buona scelta di materiali, di metalli, di panni; vi è una disposizione razionale della luce, dei comandi, dei vetri di sicurezza. Chi esce dal proprio appartamento moderno per entrare in un'automobile deve avere la sensazione di *cambiare semplicemente di camera*. Azione diversa delle parti di un medesimo organismo.
Ecco perchè il rinnovamento della casa è intimamente legato alla produzione industriale meccanica.

6

Mi sembra perciò che il maggior errore nelle discussioni che si fanno a proposito della nuova architettura, sia nell'isolarla dalle sue ragioni di essere che sono soprattutto pratiche. Lo stile è generato dal rapporto dei volumi e dalle proporzioni dell'edificio (rapporti e proporzioni dettati dalla pianta); estetica che nulla ha in comune con i vecchi ordini e con gli antichi modelli. Volendo si possono elencare motivi di terrazze, di spazi in vetro, di torrette, di accordi tra curve e linee rette che sono la « poesia » dell'edificio moderno. Bellezza non inferiore a quella dei palazzi di altre epoche, ma tuttavia superata dalla nascita di una nuova bellezza: la *Città*. Grande corpo vivo e unitario che soltanto la civiltà del nostro tempo poteva rendere perfetto e ricco di umanità.

FILLÌA

architetture di negozi

L'estetica del negozio, in quanto esterno, è in parte orientata verso la semplificazione e la sintesi antiverbosa ed antiromantica propria del gusto della nostra epoca, ed in parte indirizzata, per naturale assunto, ai fini reclamistici altoparlanti.

Queste due tendenze, di sintesi e di sfoggio, sono i punti fermi dell'impostazione del problema e possono facilmente trarre l'ideatore sulla strada sana, fuori dalla landa incolta della banalità.

La prima caratteristica deve individualizzare quel dato negozio fra i mille altri con una impronta chiara.

Unificazione degli elementi costitutivi della facciata in un materiale dominante, secondo uno schema schietto e nuovo. Riduzione dei termini descrittivi ed indicativi della Casa e del Prodotto ad un nome solo e ad una sola specialità. Le poetiche interminabili denominazioni che vissero sulle insegne del secolo scorso, quando i negozi erano pochi ed il tempo per soffermarvisi assai lungo, le prolisse scritte traboccanti di benemerenze ed onorificenze, hanno lasciato il posto a poche lettere iniziali, frammezzate da punti di abbreviazione, che, spesso, per la loro nascosta significazione, riescono altrettanto poetiche ed efficaci.

L'altra caratteristica, quella reclamistica, deve tendere a mettere in evidenza quel dato prodotto fra gli innumerevoli altri analoghi e ricorre quindi a tutti i mezzi, a tutti i costi: quanta più bizzarria possibile, entro i limiti del buon gusto; quanta più eccentricità possibile, entro i limiti dell'estetica architettonica ed urbanistica.

Diciture verticali come scritte cinesi; insegne a coltello come quelle che si assiepano lungo il Mercato di Costantinopoli; luci di quinta e di ribalta; tubi, pareti, lettere luminose; voci cadenzate o tumultuose, in sordina o assordanti; elementi slittanti o roteanti: tutto può essere ammesso pur di riuscire ad imporsi alla distratta noncuranza del passante.

Qui occorre superare una falsa pregiudiziale di ambientamento: dato che i palazzi, in cui i nuovi negozi si aprono, sono ancora prevalentemente in stili di epoche sorpassate, come risolvere la nuova installazione? Affermiamo recisamente: il nuovo negozio deve essere moderno.

Questa necessità è così imperiosa da consigliare talora addirittura un rifacimento stagionale della facciata, con materiali leggeri, per la toeletta primaverile, l'autunnale e così via.

Le preoccupazioni ambientali possono essere soddisfatte con opportune limitazioni di massa e di colore, senza imporre adattamenti stilistici, salvo casi di eccezionale dignità artistica da salvaguardare.

Bisogna considerare che il palazzo urbano risponde a due punti di vista differenti: quello dell'osservatore che transita sul marciapiede e quello dell'osservatore che si trova sull'opposto lato della via o della piazza fronteggiante il palazzo stesso. Per il primo la visuale è limitata al piano terreno, con assoluta astrazione da quanto si eleva più in alto: per il secondo la visione è totale ed abbraccia, nel suo insieme, anche il piano terra, non più con osservazione analitica del particolare, ma unicamente come massa di basamento alla intera costruzione. L'intendimento della modernità del negozio non ha quindi soltanto un valore di contingente praticità, ma può venire accettato anche nei riguardi dell'architettura dell'intero edifizio.

Basterà tenere presente che la massa del piano terra, astrazione fatta dai suoi più minuti particolari, possa rispondere armonicamente per piani e colore, nei confronti di tutta la costruzione.

Soltanto un deplorevole sfasamento fra l'architettura e la vita contemporanea ha potuto permettere sino a ieri le penose strettoie imposte dall'armamentario delle architetture barocche e floreali, con o senza portici, al negozio del nostro secolo, miseramente installato fra lesene ed archivolti. Presenza tollerata e mal sopportata di un organismo contemporaneo fra strutture architettoniche proprie alla civiltà di due o tre secoli addietro.

L'interno del negozio, analogamente a quanto avviene per tutte le altre sistemazioni interne della architettura moderna, potendo sfruttare vaste capacità continue con pochi e ridotti elementi verticali, ha campo libero per risolvere, con leggere tramezze opportunamente movimentate, le molte necessità dei locali a diverse destinazioni, degli incastri di scaffali e banchi e vetrine, con livelli di pavimento differenti le delimitazioni, senza divisorî, di zone contigue, con ribassamenti dei soffitti le installazioni di luci indirette, bocche calore o refrigerazioni e così via.

Le composizioni plastiche cui tali strutture inducono, per la razionale ambientazione del negozio, sono quanto mai varie ed originali, così da offrire spunti ed appigli naturali all'elaborazione dell'arredamento.

Per quanto concerne la necessità di risalto reclamistico all'interno, parallelamente a quanto, più esigentemente, impone l'esterno, trovano larga varietà di applicazione i simboli tradizionali proprî a ciascun genere di vendita.

Le teste di bue intagliate nel banco della macelleria diventa, con l'ispirazione dell'arte, la realizzazione di Casorati alla Triennale di Monza del 1927; le oleografie di Interlaken nell'agenzia di viaggi lascia posto agli ingrandimenti fotografici occupanti intere pareti; l'orso imbalsamato, i manichini veristi, le parrucche, si trasformano in elementi non trascurabili di arte decorativa.

Mentre la tecnica della costruzione offre nuovi ritrovati atti a costituire particolari attrattive al gusto dell'ambientamento, come lastre di composizione vegetale, metallica o vitrea per rivestimenti impermeabili, lavabili, coibenti, come strutture aeree aggettanti per scale, passerelle, balconate, così da aprire più ampie visuali su ambienti sopra o sottostanti e da riunire o disimpegnare i reparti vendita rispetto a quelli di attesa e mostra; mentre gli impianti di aerazione, riscaldamento o refrigerazione pongono in sempre migliori condizioni di abitabilità e benessere i locali

destinati al pubblico, anche le nuove mirabili invenzioni nel campo dell'elettricità, della cinematografia, della riproduzione dei suoni e della radiofonia mettono a disposizione sempre più perfetti modi per attrarre ed incatenare l'attenzione del visitatore.

Queste applicazioni, oltre che praticamente utili ai fini della vendita, costituiscono lo spunto per trovate e soluzioni ambientali: composizioni di tubi luminosi su pareti e soffitti; proiezioni cinematografiche su appositi piani fungenti da schermo; locali di audizione radiofonica.

L'arredamento del negozio nell'architettura rappresenta quello che è l'ideazione del cartello nell'arte pittorica. La genialità del concetto deve compensare la necessità funzionale tirannicamente predominante e l'originalità della sintesi deve risolvere l'ardua impresa di riuscire comprensibili ed accetti alla massa incapace di penetrare le delicatezze della sensibilità più raffinata.

Ma, poi che le forme d'arte più perfette riuscirono in tutti i tempi a commuovere, sia pure con diverso grado di intensità, le *élites* e la maggioranza incolta, questo assunto di arredamento del negozio, rivolto per principio alla universalità, deve e può pure aspirare a raggiungere gli ideali dell'arte pura.

a r c h i t e t t o
GINO LEVI-MONTALCINI

■

Durante la Mostra d'arte futurista alla Galleria Bernheim - Jeune di Parigi, S. E. Marinetti ha parlato dell'aeromusica, presentando il Maestro Aldo Giuntini che eseguì le sue sintesi musicali. Il successo è stato veramente significativo e fu rilevato da tutta la stampa parigina: da « Comœdia » *al* « Paris-Midi » *al* « Figaro » *venne sottolineata e riconosciuta l'importanza dell'aeromusica futurista. Pubblicheremo nel prossimo numero un articolo di Aldo Giuntini: « La musica dell'avvenire » che interessa l'attività di tutta la nuova musica italiana.*

■

l'importanza degli interni

Nel pensiero degli architetti moderni il problema architettonico è stato riportato al principio essenziale che la funzione deve condizionare la forma: passa così in prima linea con lo scopo della costruzione l'importanza degli interni.

Un edificio deve anzitutto rispondere funzionalmente allo scopo per cui è stato innalzato, favorendo al massimo le esigenze degli uomini del ventesimo secolo che in quello sono costretti a vivere o a lavorare. Gli architetti moderni basano cioè la loro architettura sulla rinuncia assoluta del superfluo, su una rivalutazione massima dei valori di abilità e comodità, sul calcolo tecnico dell'organica distribuzione interiore e su uno spirito attualisticamente pratico e utilitario.

La nostra età meccanica con le esigenze ferree d'una vita sempre più frettolosa e necessariamente operosa e sportiva ha rivoluzionato anche l'estetica degli ambienti.

Al pericolo d'un rammollimento fisico prodotto dalla mancanza di sforzo muscolare per l'impiego della macchina, l'uomo ha istintivamente trovato subito un rimedio nella vita igienica, nello sport l'attuale ritmo veloce e psichicamente assorbente ha prodotto appunto un vero desiderio affannoso di ritorno ad una vita naturale con cui l'umanità cerca disperatamente i mezzi di salvaguardare l'individuo.

La vita igienica, il perfetto equilibrio fisico costituiscono oggi una conquista indispensabile contro la trepidante esistenza delle grandi città, che con la sensazione di soffocamento che la mancanza di spazialità produce sull'individuo e con la frenesia del loro movimento non sono certo le più adatte a procurare salute al corpo e serenità allo spirito.

Di qui la necessità che almeno la casa, divorziando da ogni inutile tradizione storica e da ogni esperienza anacronistica, cerchi, col predominio del senso dell'interpretazione dei bisogni e delle caratteristiche odierne, di supplire al massimo a tutte le mancanze e le limitazioni che la vita impone, fornendo all'interno gli elementi che le permettano in un certo senso d'influire beneficamente e attualisticamente sullo spirito e sul corpo dei suoi abitatori.

È in ciò la grande conquista della nuova architettura: quella d'aver elevato la casa al suo valore reale d'elemento aderente alla vita e allo spirito dell'epoca, spirito che logicamente presiedendo a tutte le manifestazioni dell'individuo non poteva non invadere anche il campo architettonico.

L'imperiosità attuatrice del progresso ha imposto nuovi valori e nuovi bisogni, ha costretto il mondo a ruotare su piani diversi: così che anche l'architettura ha dovuto trasformare la casa da entità passiva in entità produttiva per non essere in contrasto con quanto di nuovo s'è creato per difendere l'uomo dai pericoli della nuova civiltà: ha cioè dovuto arrivare ad offrire la possibilità nella casa d'una vita veramente sana con tutte le comodità di cui oggi si necessita, rinnovando completamente con le grandi finestre, le vetrate, le ampie terrazze, la luminosità confortante degli ambienti, il loro arredamento semplice, antifarraginoso, armonico, la tecnica e l'estetica degli interni, in modo che si potesse condurre nella casa moderna la vita naturale, igienica, comoda, riposante o eccitante secondo il bisogno, che il trionfo sempre maggiore della meccanicità, che impone all'uomo per un apparente contrasto maggior cura del suo essere fisico, esige.

■

Al nuovo concetto su cui teoricamente, come s'è detto, si basa la nuova architettura non corrisponde però ancora la sua intelligente e totale osservanza nel campo concreto delle costruzioni.

Ciò che sovente infatti si riscontra negli edifici razionali, soprattutto in quelli adibiti ad abitazione, è un asincronismo tra interno ed esterno, uno stridore, una mancanza illogica d'accordo; e cioè, mentre la parte esterna è moderna, liscia, rettilinea, l'ambientazione degli interni è rimasta — *mutatis mutandis* — in fondo quella d'un tempo con tutte le sue manchevolezze, le sue farraginosità e le sue soltanto apparenti comodità.

È con questo che molti architetti arredatori (a parte i casi in cui la cosa è voluta dalla caparbia mancanza di sensibilità e di gusto dei committenti) dimostrano d'esser ben lontani dalla comprensione dei veri valori dell'architettura razionale e rivelano una pericolosa tendenza alla teratofilia, alla mostruosità che sempre nasce dal contrasto illogico, dall'ibridismo e dalla mancanza d'accordo e d'armonia.

Ciò avviene molte volte per paura di incappare nella monotonia, nella fred-

dezza, di costruire delle ambientazioni che abbiano un carattere astratto, impersonale, privo d'intimità, uggioso: ma può in questo caso avvenire solo negli spiriti che, non sostenuti da una autentica nuova sensibilità, riducono il moderno ad un andazzo orecchiante e mercantile, non riuscendo a capire che anche quando un'ambientazione è semplicemente funzionale le può in molti casi bastare il valore e il calore che deriva dalla comodità e dal benessere che presenta l'abitarvi.

L'arredamento moderno dev'essere anzitutto composto di cose pertinenti alla vita e alla civiltà d'oggi, perciò semplice pur nella sua completezza, d'una semplicità sincera e ricca di valori comprensivi del presente, senza inutili aggeggi decorativi e farraginosità ingombranti, che son sempre l'espressione di un cattivo gusto presuntuoso.

Poste le cose su questo piano, cadono automaticamente parecchi pregiudizi che accompagnano lo sviluppo delle forme moderne nell'arredamento. E in primo luogo che l'arredamento moderno, semplice, lineare, essenziale, funzionale, sia incapace di creare negli ambienti quell'atmosfera speciale che li « vivifica » nel loro insieme, e che per essere abitabili devono contenere. Basta invece talvolta un elemento minimo a liricizzare un ambiente, a conferirgli il tono che si desidera, a creare un'atmosfera viva senza per nulla derogare ai caratteri di semplice funzionalità ch'esso deve possedere: forse una fresca e chiara armonia di linee e di spazi, o una scrupolosamente funzionale disposizione di mobili e di pochi oggetti, o la trasparenza delicata d'uno schermo o il tono giusto d'una luce.

È la sensibilità dell'ambientatore che deve tener conto di tutta una serie di valori d'armonia che vicendevolmente legano tutti questi fattori, per non incorrere nel pericolo di determinare urti e contrasti tra le diverse parti del'arredamento. Così cadono pure di per sè le accuse di freddezza e monotonia.

V'è una poesia intima anche in un ambiene nudamente geometrico apparentemente freddissimo: la poesia dell'aria, della luce, della schematicità, il lirismo ingenito della precisione, della funzionalità, dell'abitabilità perfetta.

Anche il geometrismo ha una sua singolare suggestione: quando poi vi s'accoppia il gioco di abili trasposizioni di volumi e di luci, tanto basta perchè la semplicità geometrica, la nudità talvolta eccessiva delle pareti, la monocromia dei mobili e la nitidezza arrivino a rendere un ambiente pratico e seducente insieme. In molte ambientazioni la signorilità è data appunto dalla semplicità della linea, lirica nella sua semplicità; dalla bellezza della materia messa in evidenza in tutte le sue qualità e caratteristiche e dal fatto che essa è stata usata esattamente in rapporto alla disposizione, alla forma e al colore dell'ambiente.

Un sapiente gioco di luci può sovente bastare per dare un senso di signorilità accogliente e sincera attraverso una semplice armonia di pareti chiare e di mobili dai colori vivi, come pure il gioco delle masse di questi — mantenuti però sempre in complessi equilibrati dalle linee semplici, ma non monotone — può esser saturo di valori espressivi, e unito ad un movimento di vuoti e di pieni può concorrere a formare arredamenti ottimi e soprattutto individuali.

Giacchè quando si proclama che gli interni devono essere aderenti al tempo, rispondenti ai nuovi bisogni spirituali, materiali ed estetici, alle necessità imposte dalla logica e dal progresso e meccanizzati, si dimentica troppo spesso di aggiungere che devono essere anche individuali, originali, antimonotoni.

Il movimento delle masse, dei vuoti e dei pieni, la distribuzione delle aperture suggerita dalla vastità dell'ambiente, dall'orientazione, delle maggiori o minori attrattive del paesaggio, la disposizione dei mobili, gli effetti di luce, la qualtà ed il genere dei materiali usati e la tecnica del loro uso che può portare a ricchezze impreviste, l'equilibrio cromatico tra le diverse parti unite tutte tra loro con la massima coerenza, liricizzate dalla sapiente scelta d'un motivo artistico (quadro, polimaterico o, meglio, plastica murale), nobilitate da un intelligente e vario accostamento di materiali, e l'impiego dei più moderni servizi meccanici può infatti permettere la creazione d'interni lindi, lucidi, salubri, gai, luminosi, policromi, eleganti, intimi, accoglienti, rudi, semplici, schematici, complessi, pieni di pace, di raccoglimento, di sentimento, di riposo, dinamici, meccanici, eccitanti secondo il bisogno e lo scopo a cui sono adibiti.

Tutti effetti che, senza derogare in nulla al carattere di semplicità essenziale connesso alla vita attuale che la casa deve possedere, sono ottenibili solo che nell'arredamento si ricordi che dalla valutazione esatta delle necessità funzionali d'un interno deve sgorgare una sua logica armonia di forme e di colori, assolutamente necessaria ad ogni ambiente assieme alla perfetta funzionalità.

In conseguenza, anche l'obbiezione più comune e più grave che l'uomo ossessionato dal geometrismo, invasato dal macchinismo e oberato dalla meccanicità senta il bisogno assoluto di ritrarsi per riposarsi in ambienti che non gli ricordino in nulla il cumulo di fatiche cerebrali che ogni giorno deve sperperare nella vita (che il senso meccanico non debba — insomma — entrare nella casa), si dimostra priva di fondamento al solo pensare che gli ambienti moderni possono offrire nella loro funzionalità al riposo dell'uomo, al suo desiderio momentaneo di isolamento e quiete un numero d'agi direttamente proporzionale all'importanza dell'impiego nella casa del complesso meraviglioso d'invenzioni e creazioni meccaniche che, meccanizzandoli, sveltiscono, velocizzano, perfezionano meccanicamente tutti i servizi.

E se la molte volte nuda, quasi meccanica semplicità funzionale d'un interno riesce a tener desta perennemente alla mente dell'uomo la coscienza d'appartenere ad un civiltà nuova, ad un secolo di dinamismo operante, è un merito che così sia: l'essere umano che non respira l'aria della sua epoca, che non vive nella realtà del suo tempo è sempre un anacronismo, mentre il senso di semplicità essenziale, quasi meccanica, che da un interno moderno deve emanare, non è che il risultato d'una necessità che, pur non permettendo di trascurare il fattore estetico, tende principalmente ad aumentare le possibilità di benessere pratico, il quale non allontana certo il senso del riposo e del raccoglimento solo che all'ambiente si voglia conferirli.

Un ultimo punto su cui bisogna intransigentemente insistere — e devono sopratutto insistervi con le opere gli architetti intelligenti — è quello dell'individualismo degli ambienti.

Niente adattamenti copiati e impostati a casaccio, che risultano sempre freddi perchè non idonei all'ambiente, ma ambientazioni, arredamenti calcolati appositamente per un dato locale, originali e completi e, sopratutto, lontani da ogni senso internazionalistico e standardizzato.

Un'ambientazione adatta ad un edificio italiano non può esserlo egualmente per uno finlandese e viceversa.

L'architettura moderna ha ormai assunto dappertutto una sua particolare caratteristica estetica in armonia coi valori naturali ed umani del paese in cui sorge. Anche le forme dell'arredamento interno devono quindi — ed a maggioro ragione se l'interno definisce la costruzione moderna — differenziarsi e non esser standardizzate, adeguandosi in modo diverso alla luce, al sole, ai costumi, ai bisogni e alla civiltà dei vari paesi.

ITALO LORIO

ARCHITETTURA D'AMBIENTI

Il Futurismo, come movimento italiano, è nato il 22 febbraio 1909 ed è stato lanciato a Parigi con una risonanza mondiale. Il manifesto tecnico della pittura futurista è dell'11 aprile 1910, precedente cioè alla prima manifestazione che originò il movimento cubista (1911). L'architettura futurista fu creata nel 1913 quando nessuno pensava all'urbanismo, ai nuovi materiali, all'abolizione dell'ornamentale, allo splendore geometrico, alle costruzioni meccaniche, ecc. Dal 1919 al 1930 i futuristi sollevarono in Italia e all'estero infinite discussioni e polemiche sull'architettura, valorizzarono Sant'Elia e il Lingotto-Fiat (primo esempio italiano), realizzarono dei lavori, sostenendo cioè i diritti non soltanto pratici, ma ideali e morali dell'arte italiana d'avanguardia. Nel 1923, nel 1925 e nel 1928 i futuristi promossero le prime manifestazioni per un'arte murale direttamente legata alla nuova architettura, manifestazioni che la Mostra di plastica murale di Genova doveva riassumere e sviluppare. Nel 1926 fu iniziata l'aeropittura, movimento non soltanto destinato a interpretare le nuove visioni dall'alto, ma di profonda importanza spirituale, perchè poneva l'artista in condizioni di superare i vecchi simboli e i vecchi miti.

Queste ed altre date sono da noi ricordate, non per ripetere sempre le stesse cose, ma per fissare dei valori storici e dei primati conquistati dall'arte italiana che dimostrano la continuità e l'organicità del Futurismo e che ci permettono di lavorare seriamente, coscientemente ed orgogliosamente per i nuovi slanci in avanti.

L'interno d'una casa, l'arredamento e la ambientazione relativa sono ancora architettura: la pianta della casa nelle sue esigenze pratiche per soddisfare quelle che sono le funzioni del lavoro e dell'organizzazione domestica, unite alla comodità d'un facile isolamento individuale, di calma o di riposo, richiede uno studio che valuti questi fattori, studio che nel campo dell'urbanismo trova la sua rispondenza nella pianta della città. L'ambientazione particolare d'un interno, la caratteristica colorazione, i materiali impiegati per i mobili e per i rivestimenti, gli elementi lirici (pittura, scultura e plastica murale) corrispondono invece alla sensibilità artistica e spirituale dell'abitatore, come per gli esterni le architetture delle case, i colori, le aperture, le proporzioni corrisponderanno alle necessità ambientali e climatiche della popolazione ed alle sue ragioni estetiche.

Impostato il problema dell'architettura degli interni come ragione di continuità con quella degli esterni, risulta subito evidente come siano in netto contrasto colla sensibilità moderna gli elementi ibridi e disorganici di quell'ambientazione pseudomoderna (etichettata colla scritta « 900 ») che anzichè cercare la ragione lirica nei movimenti essenziali e nella bellezza della materia senza camuffature, crea degli elementi decorativi di pura ispirazione neoclassica, quando, per movimentare le superfici, non spinge le sue scorrerie anche nel vicino, in ordine di tempo e non di spirito, e nefasto campo degli elementi « liberty ».
Queste facilonerie decorative, create spesso colla buona intenzione di non fare il *monotono* ed il *nordico* — le due accuse più banali opposte al trionfo dell'ambientazione moderna — sono la espressione d'impotenza creativa o di camuffattura all'imitazione. Valutando esattamente i valori individuali — forzatamente diversissimi da persona a persona — ed interpretandoli nella creazione degli ambienti, le varie realizzazioni dovranno necessariamente essere diverse tra di loro come risultato, senza per questo rinunciare ad essere inquadrate in quell'atmosfera unitaria universale che viene chiamata, in tutte le epoche, stile.

Mentre gran parte degli edifici pubblici statali rappresentano oggi, sia esternamente che internamente, delle soluzioni moderne, gli edifici pubblici dovuti alla iniziativa privata o di gruppi finanziari poco o nulla ancora hanno realizzato. Le sedi delle banche, per non citare che l'esempio più tipico, sono quanto di più superato esista in questo campo: un mal capito senso di fasto e di grandiosità domina in questi edifici unitamente ad una adozione di motivi ornamentali sia ai mobili che alle pareti ed ai soffitti, di sovrastrutture e di stucchi che nulla hanno più a vedere colla sensibilità attuale. Occorre a questo grandioso di stucco e di cartapesta di valore puramente scenografico sostituire la grandiosità di masse d'impostazione chiara e lineare, sostituire al falso lusso dei motivi ornamentali bei materiali valorizzati nelle loro caratteristiche naturali, dare il massimo di comodità attraverso il funzionamento perfetto di tutti i servizi inerenti alle funzioni, animare il razionalismo dei locali col lirismo delle decorazioni murali. Purtroppo in questo campo, si è ancora più indietro che nel rinnovamento costruttivo poichè, salvo esempi eccezionali come il palazzo delle Poste della Spezia, decorato con mosaici ceramici da Prampolini e Fillìa, e la sala del Municipio della Spezia, decorata con pitture murali di Fillìa, non si è saputo superare ancora il vecchissimo affresco allegorico.
Gli edifici pubblici essendo quotidianamente a contatto colla massa hanno oltre tutto un compito sociale, morale, educativo: non basta dunque rinnovarli costruttivamente ma occorre rinnovarli anche decorativamente. Ove non si voglia la decorazione a soggetto si potrà ricorrere con effetti decorativi bellissimi a diagrammi illustrativi. Affidando la loro inquadratura e composizione ad artisti veramente moderni ed audaci si otterranno realizzazioni ben più legate alla sensibilità attuale che le ormai tradizionali donne nude simboleggianti il progresso o l'abbondanza e si raggiungeranno risultati educativi ben più efficaci.

L'architettura moderna degli ambienti vuole dunque: organicità con lo spirito meccanico della nuova vita, aderenza ai valori individuali, coerenza coll'architettura delle case nuove di cui dev'essere la relativa conseguenza, abbondanza d'elementi lirici; la casa futurista non potrà mai essere accusata di freddezza poichè sarà vivificata dalla pittura dalla cultura dalle applicazioni polimateriche, suoi necessari complementi lirici, fattori emotivi indispensabili al bisogno di poesia dell'uomo.

PIPPO ORIANI

IL TERZO CONGRESSO
INTERNAZIONALE DEGLI ARCHITETTI

Il III Convegno Internazionale degli Architetti, organizzato dal Comitato dell'« Architecture d'Aujourd'hui », avrà luogo dal 7 al 17 settembre prossimo, in Europa Centrale. Il primo Convegno ebbe luogo nel 1932 a Mosca, il secondo due anni fa a Milano in occasione della Triennale. Circa centoventi architetti esteri parteciparono a tale manifestazione. Ricordiamo che l'illustre architetto francese Augusto Perret, padre dell'architettura del cemento armato, fu acclamato presidente del Convegno, mentre il Prof. Behrens di Berlino, il Prof. Lopez Otero di Madrid, il Prof. Holzmister di Vienna e il Prof. Moretti di Milano erano chiamati ai posti di Vice-Presidenti. Il soggetto scelto dagli organizzatori era: La formazione dell'Architetto. Quest'anno il tema del Convegno non è nè meno interessante nè meno attuale. Si tratta infatti dell'« Evoluzione attuale delle Architetture nazionali ». Altrimenti: l'Architettura moderna, tende verso forme internazionali, ed entro quali limiti? E alla luce delle reazioni che vediamo svilupparsi in Russia, ritorno al classicismo, in Germania, ritorno al romanticismo rustico e perfino in Francia, possiamo tirare conclusioni utili? In ogni modo, sarà interessante confrontare i punti di vista degli architetti — e soprattutto dei « giovani » — dei vari Paesi. Come sempre il Convegno sarà accompagnato da un interessante viaggio di studio. Questa forma nuova ed intelligente ha avuto un grandissimo successo. Quattro « sedute » soltanto, per discutere i rapporti che saranno riuniti prima dell'inizio del Convegno, stampati e distribuiti a tutti i partecipanti. Ma la più importante parte del tempo è lasciata alla disposizione dei congressisti, che possono visitare le costruzioni interessanti e far conoscenza con i loro Colleghi esteri a cui sono affini per sentimento e per convinzione artistica.

Ecco il programma sommario del Convegno: 6 settembre: arrivo degli architetti a Praga. - 7 settembre: inaugurazione al Palazzo Municipale. Ricevimento del Sindaco. Visita della Città. Serata al Teatro dell'Opera. - 8 settembre: mattina: visita dell'Esposizione di architettura moderna ceca; pomeriggio: escursione a Barrandov, nuovo quartiere di Praga. - 9 settembre: mattina: visita della Città; pomeriggio: seconda seduta. Ricevimento del Governo. - 10 settembre: visita di Hradec-Kralove, città moderna. - 11 settembre: visita di Zlin, città industriale modernissima, creata dalle Officine Bata. - 12 settembre: visita di Brno. - 13 settembre: visita di Bratislava. Viaggio fino a Budapest sul Danubio. A bordo: terza seduta. - 14 settembre: ricevimento a Budapest. Visita di un'Esposizione di architettura ungherese. Colazione offerta dal Municipio. Visita della Città. Pranzo e ballo al Circolo artistico. - 15 settembre: visita della Città. Ricevimento al Palazzo Reale. Banchetto. - 16 settembre: mattinata libera. Alle ore 13 partenza per Vienna. Serata amicale con gli architetti austriaci. - 17 settembre: seduta finale. Visita della Città. Serata a Schönbrunn. - 18 settembre: visita della Città e di una Esposizione di architettura austriaca.

L'organizzazione è assunta da un Comitato centrale, la cui sede è a Parigi (7, Rond-Pont Mirabeau). Tale Comitato è composto di architetti che noi ben conosciamo: presidente: Perret; membri: Debat-Ponsan, Demaret, Expert e Laprade; segretario generale: arch. Pietro Vago, redattore-capo dell'« Architecture d'Aujourd'hui ».

(*Agenzia A.L.A.*).

È stata pubblicata (editore Hoepli, Milano) la seconda edizione del grande volume di Alberto Sartoris: « L'ARCHITETTURA FUNZIONALE », arricchito di nuovi documenti fotografici e di nuovi scritti.

È imminente la pubblicazione di uno studio sul pittore Vordemberge-Gildewart (del quale ci siamo occupati nel N. 1 della nostra rivista) nella collezione « Valeurs Nouvelles »: la prefazione è dovuta all'architetto Alberto Sartoris. È pure prossima la pubblicazione di un altro volume di Alberto Sartoris, intitolato: « VINCERE IN SALITA ».

EDILIZIA RURALE
DELL'ITALIA FASCISTA

Lo spopolamento delle campagne è generato spesso dalla maggiore attrattiva e dal benessere delle città: il contadino che studia non ha più pace nella pessima situazione della casa. Desidera la vita veloce, comoda ed umana del centro urbano. Soltanto potenziando l'organizzazione meccanica dell'agricoltura si darà ai rurali la possibilità di produrre e di vivere modernamente. La città deve andare verso la campagna. Si devono ricostruire i paesi e farne dei piccoli centri dotati di autorimesse, di piscine, di lavanderie elettriche, di campi sportivi, di locali dedicati al cinema e alle radiotrasmissioni, con tutte le comodità non inferiori a quelle cittadine. Il vecchio tipo del contadino deve lasciare il posto al contadino cosciente della civiltà e degli apporti meccanici. Perfezionando le comunicazioni veloci tra luogo e luogo, il paese diventerà finalmente una continuazione logica e giusta della città.

Alla tutela e al potenziamento della razza, il Regime ha dedicato gran parte della sua attività, sia promuovendo l'incremento demografico con l'Opera Maternità e Infanzia, l'Opera Balilla, agevolazioni a famiglie numerose e via dicendo; sia curando l'attuazione dei piani regolatori in ogni città e una definitiva sistemazione urbanistica più rispondente alle norme dell'igiene e della morale.

Questa opera di risanamento cui le condizioni e il ritmo stesso della vita hanno imposto un carattere di priorità per i centri più popolosi, verrà integralmente estesa alla campagna priva ora del tutto di una attrezzatura moderna. Anche prescindendo dalle cause igieniche e dall'insufficienza delle abitazioni alle più elementari esigenze della vita attuale, il rinnovamento dell'edilizia rurale è reso indispensabile da importanti fattori d'indole sociale. Infatti per combattere il triste fenomeno dell'urbanesimo, uno dei motivi originari della disoccupazione e della crisi, si è iniziato lo sfollamento delle città da quella massa d'individui di provenienza rurale, che erano stati attratti nei grandi centri dal miraggio di un guadagno più immediato e meno faticoso: ora, perchè questi individui abituati ad un tenore di vita superiore non si sentano come imprigionati in un paese, e non debba sembrar loro troppo duro il ritorno alla terra, sono necessari dei provvedimenti affinchè l'adattamento al nuovo ambiente sia reso ad essi meno difficile.

■

Il Governo, che ha finora sostenuto finanziariamente i lavori di bonifica e di sfruttamento delle coltivazioni, la costruzione di edifici pubblici e l'apertura di nuove strade, darà ora il suo indispensabile appoggio alle iniziative private perchè sorgano nuove abitazioni, e vengano rinnovate quelle già esistenti. Se si considera, prendiamo le cifre dal discorso del Duce, che 142.298 sono le case che dovranno nascere e 475.000 quelle che dovranno essere riassettate, ci si rende conto della enorme mole di lavoro che dovrà essere effettuato in pochi anni, lavoro che non potrà essere lasciato ai privati sotto un controllo puramente amministrativo, ma che necessita di una tutela artistica, che impedisca il rinnovarsi di anacronismi indegni della nostra Era. Potranno così sorgere case rurali in perfetta armonia col nostro tempo, ricche di comodità e di agi, in modo che il contadino possa trovarvi insieme alla sua famiglia un giusto conforto dopo le fatiche della giornata, mentre apparecchi elettrici e impianti moderni gli faciliteranno l'esistenza e la radio e il telefono serviranno come mezzi di cultura e di collegamento. Il lato estetico della casa rurale deve essere particolarmente curato non soltanto perchè essa è un complemento del paesaggio, ma anche e soprattutto per il valore educativo ed etico, e per la sicura influenza che lo stile rappresentativo di questa epoca, improntato a quell'atmosfera di semplicità e di schiettezza caratteristiche dello spirito costruttivo fascista, avrà sull'animo del contadino. Nella casa rurale che è molto spesso, per necessità di cose, assai ristretta, e limitata al minimo indispensabile, sono incalcolabili i vantaggi che si possono ottenere con una disposizione razionale degli ambienti, vantaggi non soltanto igienici per le migliorate condizioni di esistenza, ma anche economici quando gli impianti tecnici siano improntati ad un criterio di rigido funzionalismo.

■

Bisogna anche considerare che oltre queste ragioni di pulizia, d'ordine e di economia, altre cause vi sono, sociali e politiche, che esigono che le case dei contadini e specialmente il loro interno sia ispirato a un senso di assoluta modernità. Effettivamente se è vero che le

costruzioni rurali che oggi possiamo vedere sono il frutto della genialità ristretta e chiusa di un'epoca in cui l'interessamento dei governi in questo campo si limitava, e soltanto sporadicamente, al mantenimento di qualche promessa preelettorale dei vari aspiranti alla medaglietta, è pur vero che allora si era formata una mentalità altrettanto gretta e rozza. Si prospetta quindi accanto agli altri problemi quello della creazione dell'individuo adatto ad abitare la casa nuova. Individuo che si formerà quando con la diuturna pratica il contadino avrà acquistato la *coscienza* della macchina, e il suo spirito si sarà aperto al nuovo, e la sua sensibilità si sarà affinata, quando cioè tutta la vita rurale avrà acquistato un tale senso di attualità, che il paese potrà venir considerato soltanto come una parte della città. Raggiunto questo scopo, si sarà compiuta anche un'altra conquista che consiste nell'aver formato un bravo soldato oltre che un buon contadino. Il nesso è evidente. Infatti, mentre l'uomo nuovo avrà imparato attraverso le organizzazioni giovanili ad usare un moschetto, per le esigenze stesse della sua vita avrà imparato a maneggiare la macchina, e se si tien conto del fatto che la guerra futura sarà essenzialmente meccanizzata e motorizzata, si comprende subito la importanza di avere a disposizione individui che capiscono, sentono la mitragliatrice o le altre armi, che hanno fiducia negli ordigni bellici e nello stesso tempo non li temono, come non temono ed hanno fiducia nei loro strumenti di pace.

AUGUSTO PLATONE

È stato bandito il concorso per la esecuzione di decorazione policroma ad intarsio nella parte centrale del corpo principale del fabbricato viaggiatori della stazione di Reggio Emilia. Richiedere il bando del concorso al seguente indirizzo: Servizio Lavori e Costruzioni - Direzione Generale Ferrovie dello Stato - Roma.

LA CASA ITALIANA

La nuova casa italiana moderna, intesa con vera originalità, lirismo e individualità, deve presentare una coerenza completa ed assoluta, tra gli esterni e gli interni.

Non deve cioè essere un edificio fatto di mobili e muri, con freddi adattamenti copiati e senza quell'atmosfera speciale che « vivifica » un ambiente, ma dev'esser costituita da tutto il complesso d'elementi e d'oggetti che occorrono appunto per creare quest'atmosfera che ogni ambiente per essere abitabile deve possedere.

La sensibilità dell'ambientatore, sia esso pittore, architetto, artigiano, deve sempre tener conto di tutti questi valori d'armonia che si legano vicendevolmente, perchè basta un quadro, una ceramica, un vetro che stonino con lo stile del mobile per rovinar completamente l'estetica di un interno.

Tutto in una casa moderna dev'essere l'espressione del gusto, dell'estetica, dell'intelligenza armonico-ordinata del nostro tempo, ed appendere in una camera di puro stile razionale ad esempio un quadro del sette od ottocento, significa turbare irreparabilmente il ritmo e l'equilibrio della camera stessa.

Si sta oggi finalmente affermando il principio di incaricare dei progetti di ambientazione artisti di autentica modernità, che ci liberano a poco a poco dei plagi dalle riviste straniere, nella comprensione che ceramiche, vetri, legni, metalli possono benissimo e logicamente trovar posto in una casa del nostro tempo, non però come bizzarrie o soprammobili, che generano un'impressione di polveroso disordine in completo contrasto con l'estetica ordinata dell'architettura interna, ma come fusione plastica con l'insieme dell'ambiente.

Esistono ormai decine di produttori attrezzati alla fabbricazione di oggetti decorativi ornamentali per la casa, concepiti con esatta comprensione dello stile moderno e quasi sempre rispondenti ai valori di sintesi ed originalità richiesti dall'arte d'oggi.

Basta ricordare tra i più vicini a quanto si è detto i vetri di Fontana, di Venini, dei fratelli Toso di Murano, di Taddei di Empoli, le ceramiche di Richard-Ginori, del Mazzotti di Albisola, le maioliche Cantagalli di Firenze, le stoffe della ditta De Angeli-Frua, i metalli del Mamberti di Milano, e i tessuti, i ricami, i tappeti delle migliori ditte di Milano, Firenze, Forlì e Torino.

Ma il contributo maggiore al rinnovamento interno dev'essere dato dall'artigianato e dalle piccole industrie. A capo dell'« Ente nazionale per l'Artigianato e le piccole industrie » stanno infatti uomini intelligenti e comprensivi delle nuove necessità, che hanno una visione giusta del cambiamento prodottosi e dei nuovi orizzonti verso cui deve sfociare l'attività da loro tutelata.

Gli artigiani devono liberarsi definitivamente dal peso schiacciante e deformatore della tradizionalità che ha gravato su loro fino ad ora e divenire i fautori più attivi e convinti del nuovo modo d'intendere l'ambientazione.

Ma anche gli artisti devono decidersi a integrare le loro facoltà creative con esecuzioni artigiane.

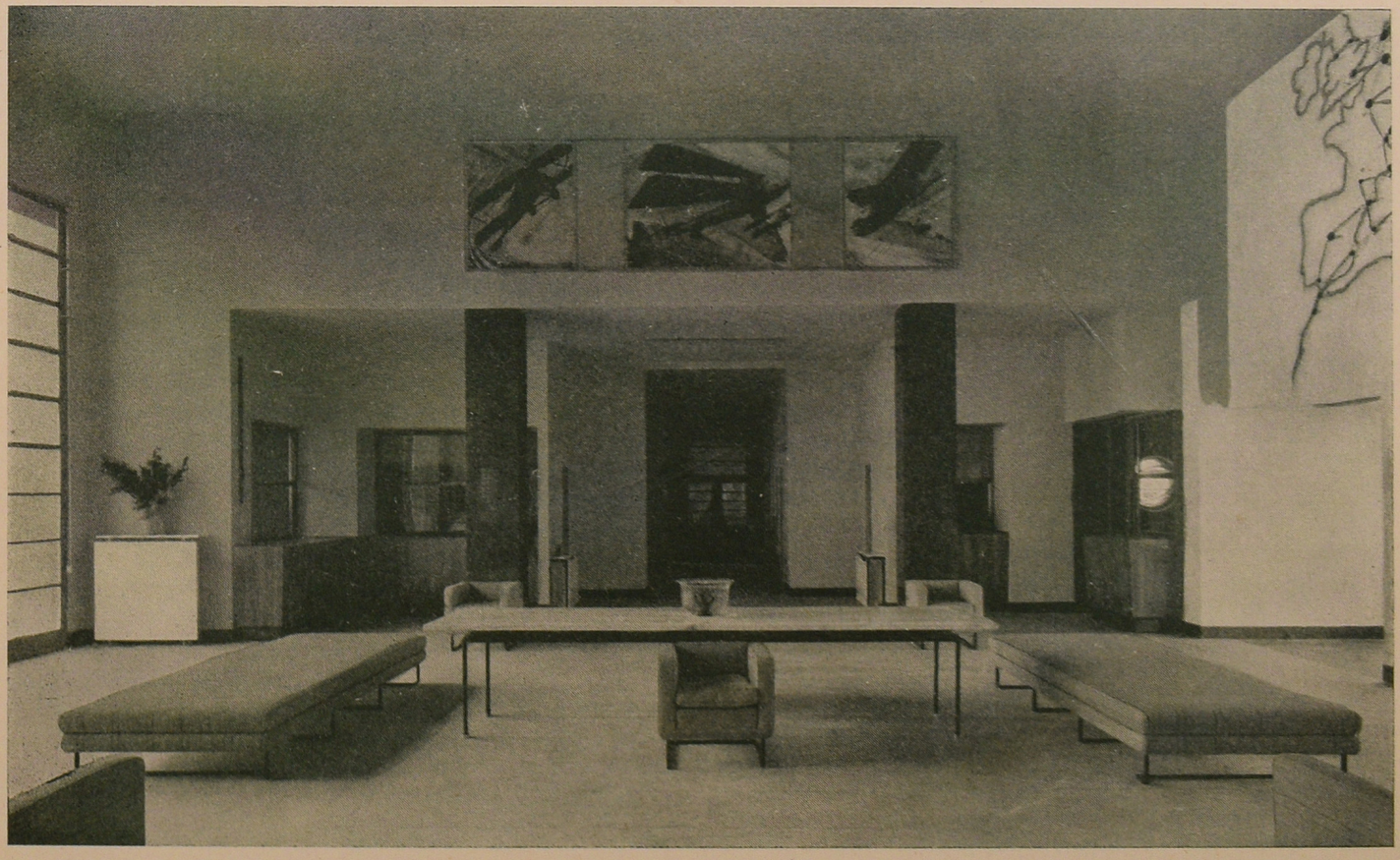
La trasmissione delle attività artistiche ai laboratori artigiani renderebbe assolutamente migliore l'estetica della produzione artigiana, già perfetta dal lato tecnico della lavorazione.

Lo stile moderno che esclude l'ornamentazione, lasciato esclusivamente in mano agli artigiani, cadrebbe indubbiamente in forme troppo aride e squallide.

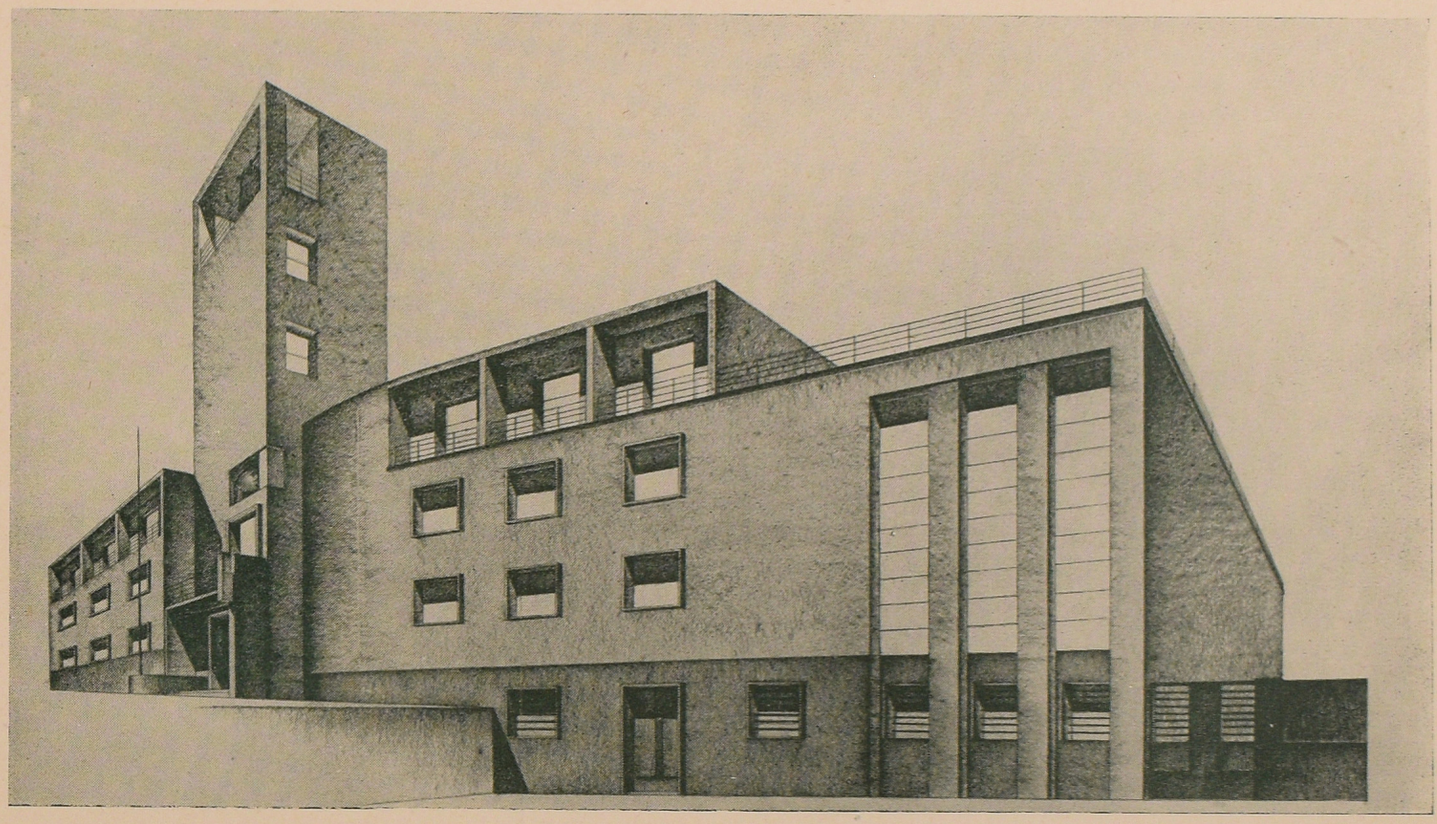
Innestando invece su questo sfondo stilistico difficilissimo l'attività degli artisti, si riesce a creare oggetti ornamentali aderenti alla funzionalità del mobilio e rispondenti nello stesso tempo alle occorrenze della vita pratica e spirituale, in modo che risulti perfetta, e noi soprattutto su questo insistiamo, l'organicità degli ambienti e delle ambientazioni in cui il colore d'una stoffa deve avere la stessa importanza della linea d'un mobile, della modernità di un quadro o dello splendore geometrico di una plastica murale.

LOTARIO

AEROPORTO VENEZIA

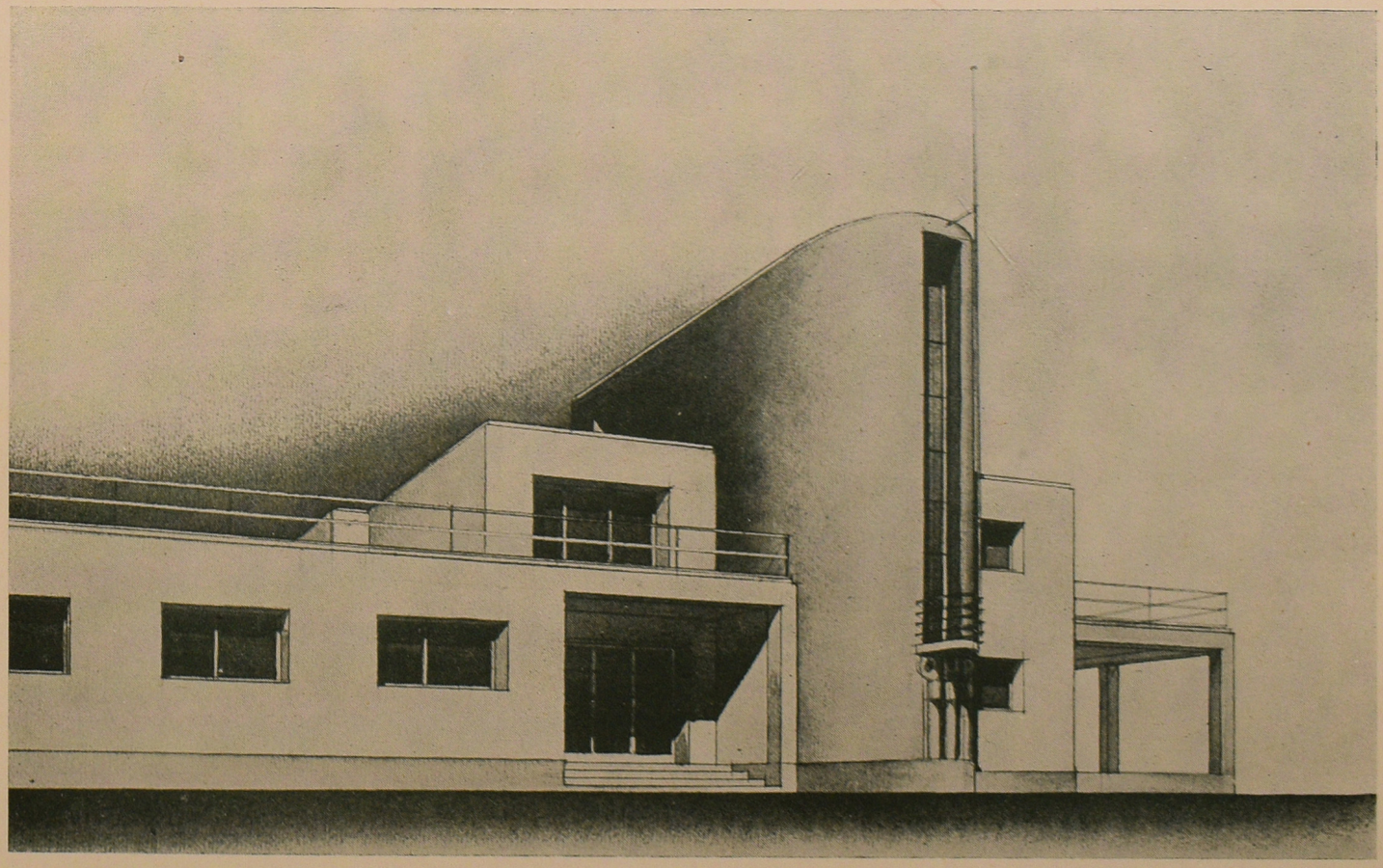


AEROPORTO DI VENEZIA **INTERNO (PITTURE DI TATO)**



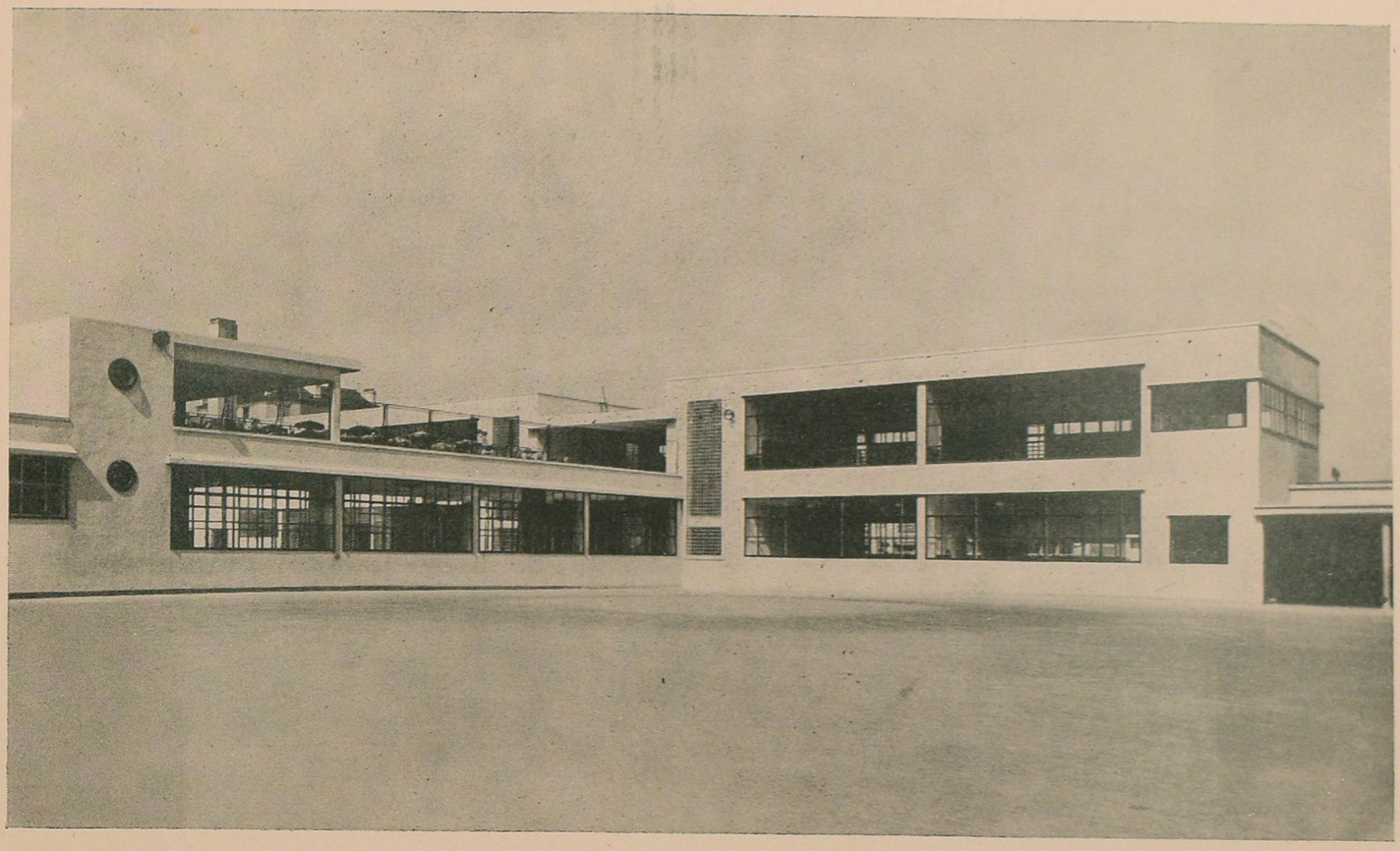
ARCHITETTO B. BELLATI - GENOVA

PROGETTO DI CASA LITTORIA



ARCHITETTO LA PADULA - ROMA

PROGETTO DI CASA BALILLA

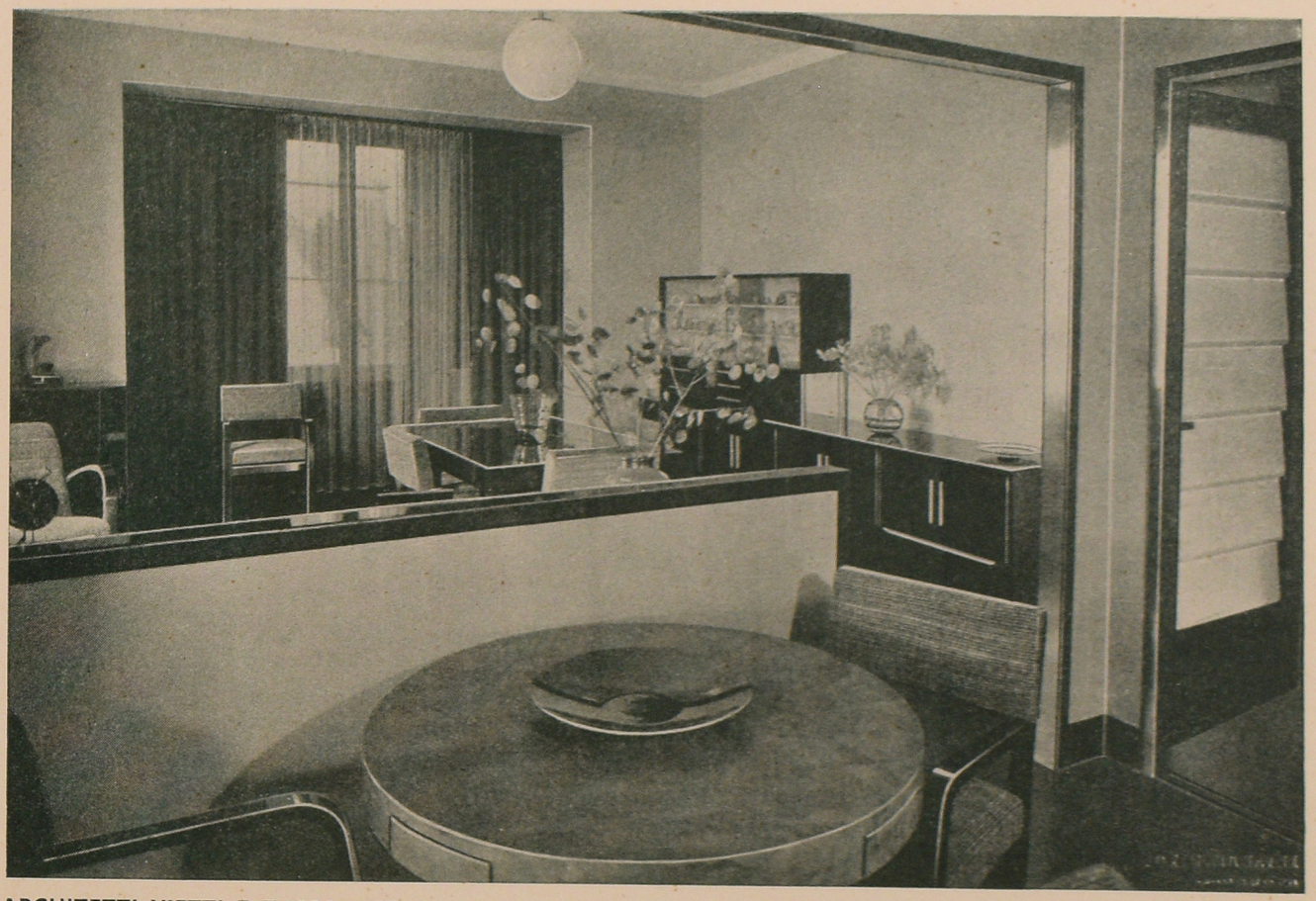


ARCHITETTO G. GAUTIER - PARIGI

SCUOLA ELEMENTARE AD ALFORVILLE

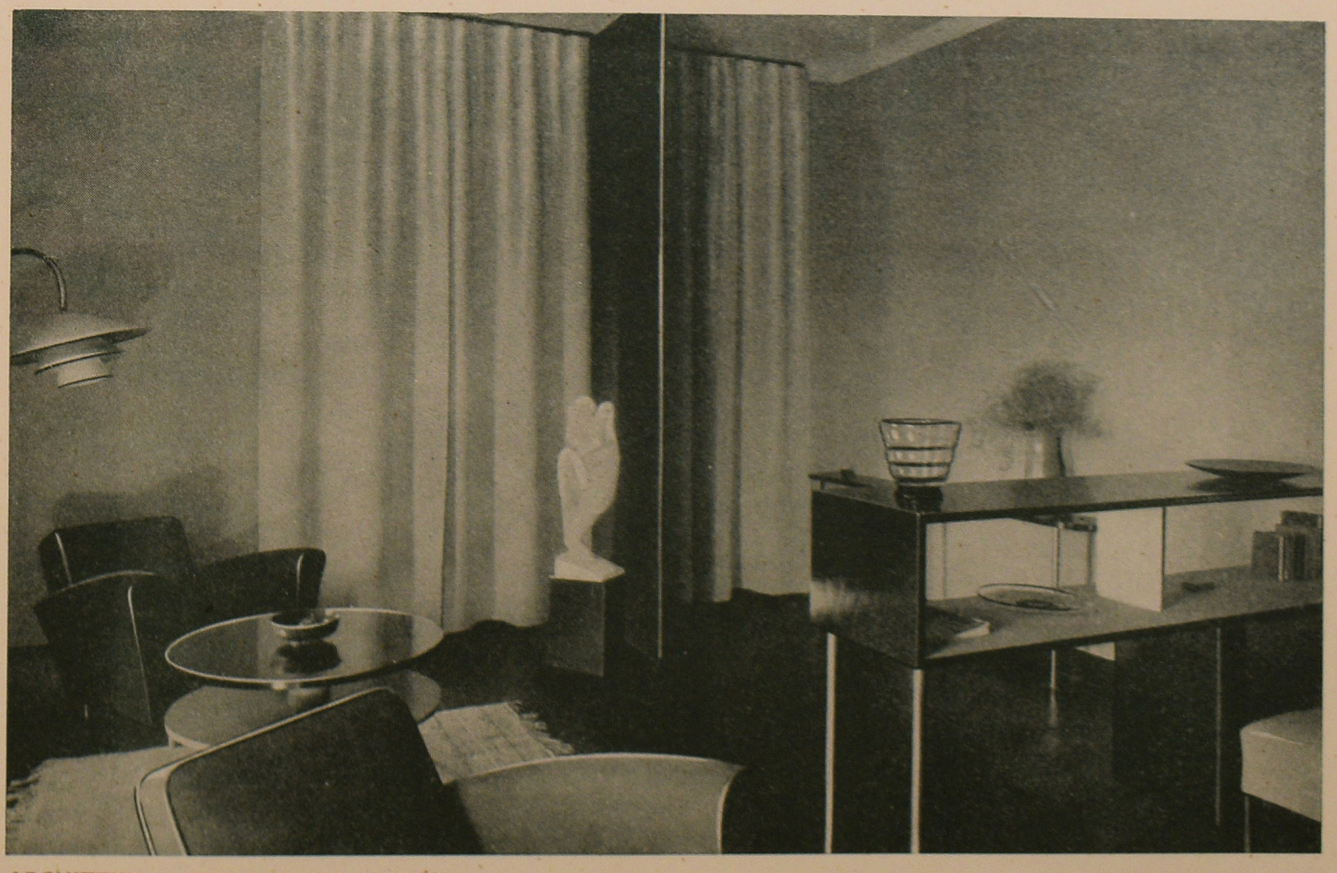
ARCHITETTO G. GAUTIER - PARIGI

SCUOLA ELEMENTARE AD ALFORVILLE



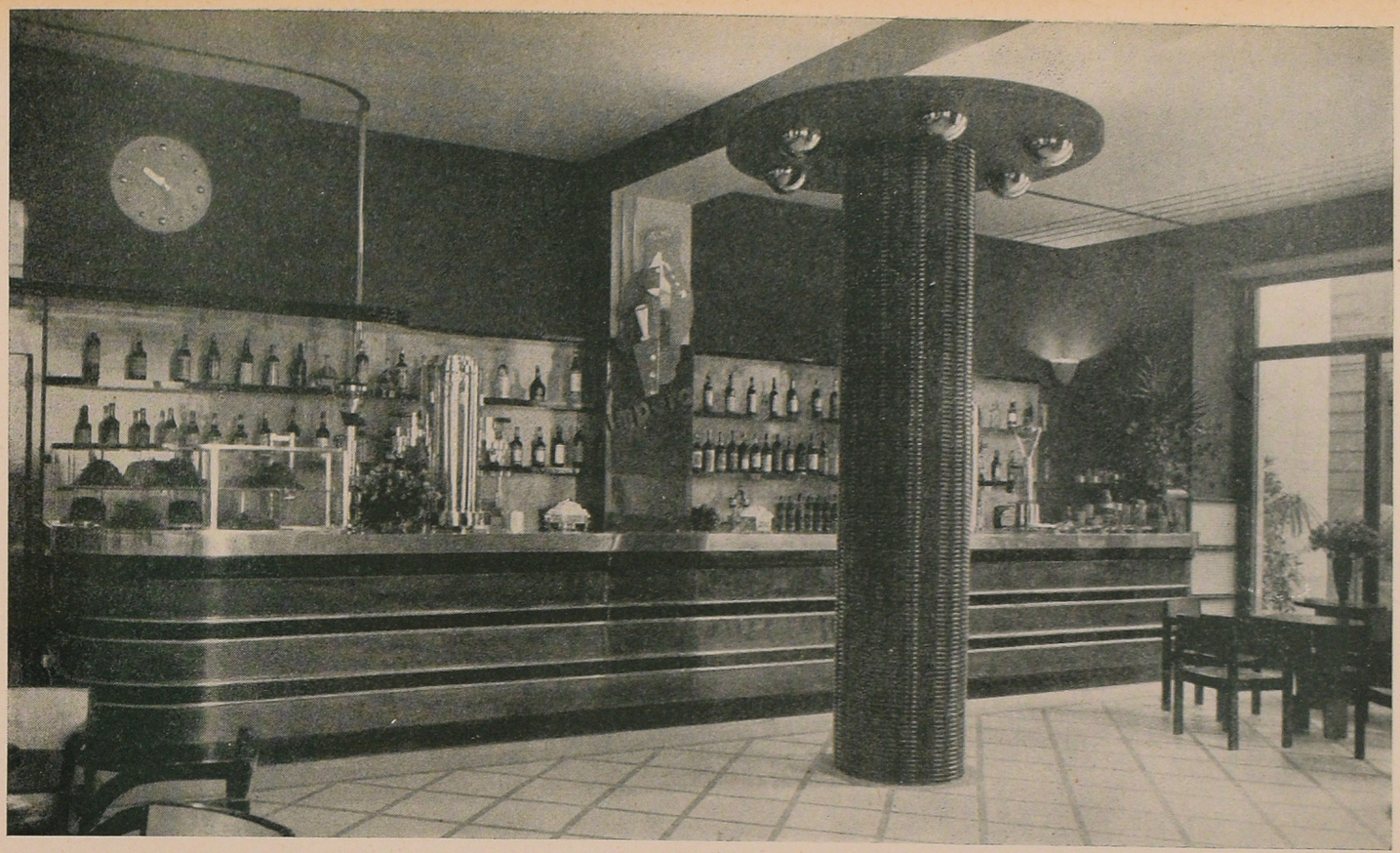
ARCHITETTI VIETTI E ZAPPA - GENOVA

CASA C. - SALA DA PRANZO



ARCHITETTI VIETTI E ZAPPA - GENOVA

CASA C. - SALOTTO

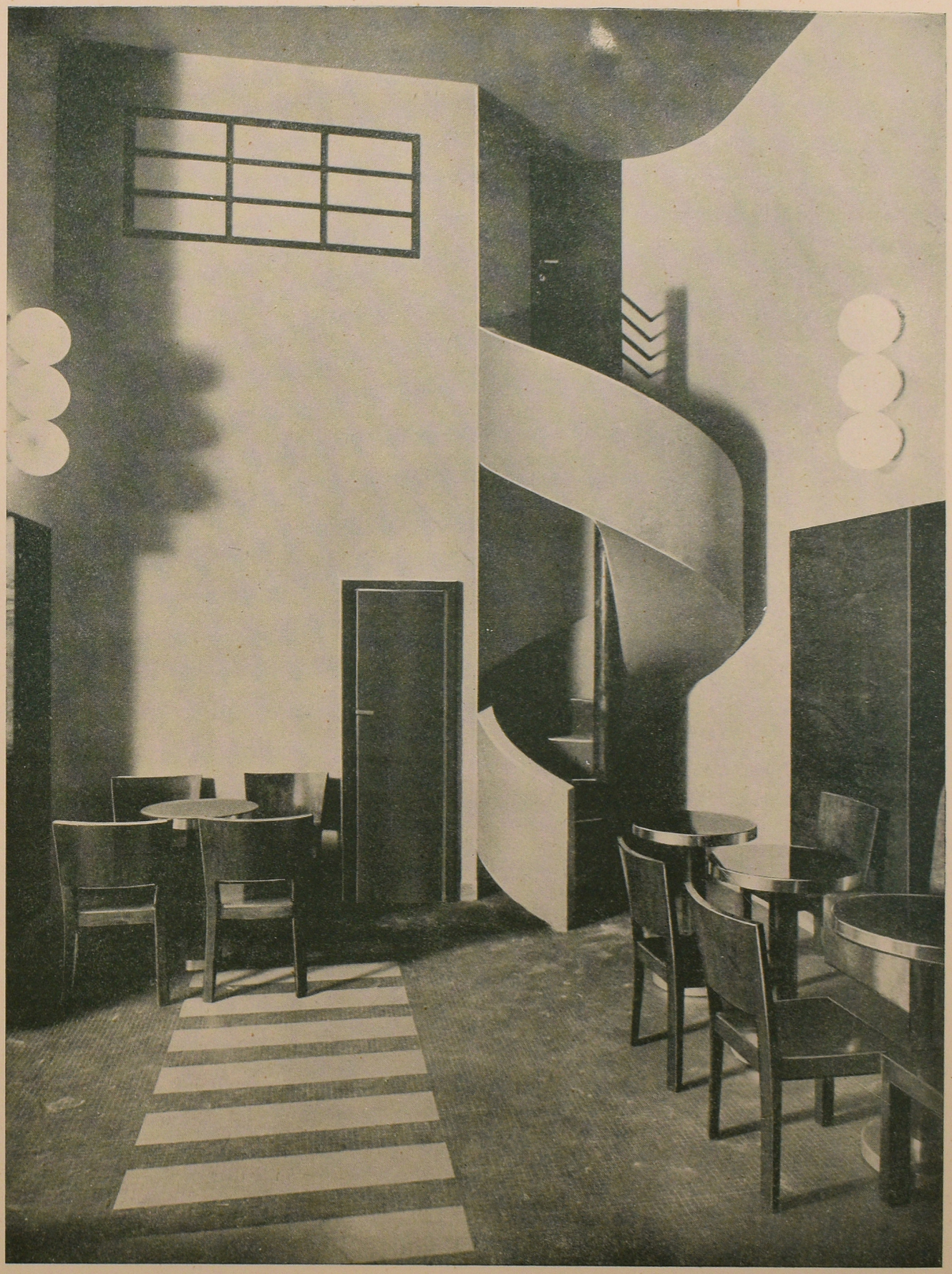


ARCHITETTO NICOLA DIULGHEROFF

BAR "IMPERA,, TORINO - PIAZZA CASTELLO (ESECUZIONE DITTA DE-AGOSTINI)

ARCHITETTO NICOLA DIULGHEROFF

ENTRATA DI UN RISTORANTE - BARI (ESECUZIONE DITTA DE-AGOSTINI)



ARCHITETTO MARIO LABÒ

BAR DELLA SCALA - GENOVA

il futurismo e l'estetica della macchina

In alcune recentissime polemiche avvenute a Parigi e in Italia, è stato nuovamente discusso il problema della macchina in rapporto all'arte futurista italiana. Ristampo questo mio articolo (pubblicato nel 1929 *e nel* 1931), *dove il problema è trattato diffusamente.*

1

L'importanza del Futurismo su ogni altro movimento estero è, sopratutto, nell'« estetica della macchina » e nella proclamata necessità del « soggetto »: i futuristi intuirono per primi che nella vita moderna esistevano drammaticità e forze misteriose, che potevano suggerire immagini profondamente emotive perchè direttamente legate al nostro stato d'animo. L'affermazione di Boccioni: *noi siamo i primitivi di una nuova sensibilità*, va appunto intesa come tendenza verso le leggi ancora sconosciute di un diverso spirito informatore dell'umanità.
In seguito, in vent'anni e più di lotta dall'inizio del Futurismo italiano, ogni paese continuò, con movimenti artistici diversi, a realizzare e sviluppare i principii delle avanguardie e le idee fondamentali si fusero e divennero compatte. Malgrado le differenze iniziali (soltanto il Futurismo aveva organicità e spiritualità, mentre all'estero i rinnovamenti artistici erano generati da pure aspirazioni tecniche) si nota oggi uno sviluppo unitario delle avanguardie, tendenti cioè a dare un'espressione artistica duratura e stilisticamente definitiva. Caratteri di universalità che tuttavia non escludono i valori d'italianità per i quali lottiamo, e che tendono ad un nostro primato in ogni ramo dell'attività umana.

2

Si cercò, un tempo, di dare per morte le avanguardie e si accusò l'arte futurista di un troppo lento rinnovamento, di un forzato indugio sulle posizioni conquistate. Chi discute con serietà sui valori e sui particolari di un'opera tradizionale, pretenderebbe dall'arte nuova un movimento vertiginoso. Si potrebbe rispondere che in vent'anni la pittura futurista ha progredito come mai in precedenza altra tendenza artistica. Dai quadri di Boccioni all'aeropittura vi sono tali elementi di evoluzione, di approfondimento, di diversità, da annullare senz'altro la discussione. Ma è tempo di dichiarare che mentre il lavoro individuale degli artisti procura sempre all'opera d'arte trasformazioni originali, il carattere generale (simultaneità, velocità, dinamismo, estetica della macchina, ecc.) pur essendo passibile d'infiniti miglioramenti e perfezionamenti, non può e non deve cambiare perchè rappresenta l'espressione dell'esistenza umana influenzata dalla macchina.
Questo stile generato dall'ambiente meccanico è, in fondo, più ricco più vario e più magico di tutti gli altri perchè dotato di mezzi maggiori e perchè, legato alla civiltà odierna, sarà sempre come questa in movimento progressivo. Tra pochi anni il pubblico, anche nella sua parte più ostile, aderirà inconsapevolmente a questa realtà vivente. È, come sempre, questione di abitudine.
Si cerca poi di diminuire l'importanza delle avanguardie relegandole nel campo della sola decorazione. È questa l'accusa più ingenua e più divertente. L'arte nuova ha generato una nuova decorazione, una nuova architettura, un nuovo orientamento ornamentale, dagli oggetti alla moda, dai mobili alle stoffe. Ma è questo un documento dell'organicità di quest'arte che entra in tutte le manifestazioni, che cambia i costumi e le abitudini. Ogni altra arte, da quella bizantina a quella del Rinascimento, ebbe un'influenza diretta sul rinnovamento del decorativo e fornì i modelli per elementi di grazia, di armonie lineari e coloristiche che ancora ammiriamo nei tappeti, nei tessuti, nei gioielli, ecc. Non si può concepire un nuovo stile se questo non abbraccia tutti i rami dell'arte, dal figurativo all'ornamentale.
Ma appunto perchè nell'atmosfera di una nuova spiritualità, quella meccanica, l'arte moderna è la meno decorativa e la meno intellettualistica di tutte le arti. È il prodotto di uno stato d'animo, di una commozione, è l'intuizione di un mondo originale in formazione. Ben più decorative ed intellettualistiche sono le arti del Rinascimento e della Grecia; la prospettiva e l'anatomia, vanto degli esaltatori, non sono certo sensibilità pura, ma calcolo, studio, matematica, numero, cervello e non cuore. L'esaltazione, anche idealizzata, del fisico, del sensuale del pagano, è il trionfo dell'esterno sull'interno, cioè decorazione.
Terza accusa: « Il Futurismo è l'ultima espressione del romanticismo ». Questa accusa è lanciata da quei novatori arrivati col treno omnibus che, invece di collaborare con noi, vorrebbero dare inizio a qualche loro nuova ma confusa avanguardia. Sono gli stessi che difendono una specie di pittura vecchia del tempo dei « fauves » o, nel miglior caso, dei costruttivisti olandesi e che in architettura ammettono per forza Sant'Elia ma sostengono che l'ispirazione dei giovani architetti è venuta più dalla Grecia che dal precursore comasco (assorbendo male gli scritti di Le Corbusier sulla Grecia e dimenticando i suoi essenziali principii urbanistici direttamente coerenti con Sant'Elia). Questi accusatori sono, in realtà, i più innocui, perchè quando vogliono realizzare qualcosa di veramente moderno sono costretti ad adottare autentiche forme futuriste che nessun contorcimento polemico può nascondere, essendo il futurismo il solo logico ed organico superamento del romanticismo.

3

A questo punto è necessaria una domanda: quali siano i sintomi della rinnovata spiritualità che deve caratterizzare il trionfo dell'arte moderna.
Noi sosteniamo che l'avvento della macchina (e con questa parola non intendiamo l'oggetto ma il complesso delle scoperte scientifiche degli ultimi tempi) divide in due la storia dell'umanità. Il grande periodo di trapasso che stiamo vivendo è chiarito dall'inesorabile potenziamento della civiltà meccanica, dalla quale anche volendo non ci potremo più liberare perchè la nostra vita si sta formando a somiglianza di essa. Non sembri assurda quest'affermazione e si pensi che l'uomo conduce oggi una esistenza diversissima da quella di un tempo e tende sempre più ad aumentare questa differenza, cioè ad assumere un aspetto vivente più vicino a quello meccanico che a quello umano di una volta.
La macchina non fu inventata per sole necessità fisiche (l'uomo aveva vissuto ugualmente bene per tanti secoli), ma per un bisogno spirituale causato dall'esaurimento di tutti i misteri e di tutte le divintà della natura. Non era possi-

bile raggiungere, attraverso i vecchi metodi, una sintesi più grande di bellezza e di fede di quella raggiunta dai massimi esponenti della nostra tradizione.

La macchina genera una nuova spiritualità. È assurdo crederla priva di misteri perchè creata dall'uomo: l'uomo è stato costretto ad inventare la macchina che noi possiamo considerare come una *rivelazione*. I fattori spirituali della macchina trascendono gli elementi materiali ed animano l'uomo con una vera forza di divinità. Oggi noi attendiamo dalla macchina il miracolo della nostra felicità, il miracolo che deve liberarci dall'oppressione della vita fisica e dal lavoro manuale e perfezionarci sempre più.

Soltanto interpretando lo spirito che sorge dalla civiltà meccanica è possibile realizzare un'arte viva. I nostri sentimenti, i nostri nervi, il nostro cuore, i nostri occhi, il nostro cervello sono modificati. Tutto quanto formava la ragione dell'antica sensibilità sta scomparendo o diventando superficiale a contatto del nuovo ambiente. E questo mutamento è fatale, non avviene inconsapevolmente. Oggi, ad esempio, viviamo mille volte più intensamente di un tempo; possiamo raccogliere, appagare e rinnovare nello spazio di pochi attimi delle sensazioni che un tempo richiedevano mesi ed anni. Tale intensità provoca in noi un ritmo e una organizzazione diversi di valori umani e in conseguenza un'altra sensibilità. I misteri della lontananza e dell'attesa sono sostituiti da altri misteri, con altri risultati sul nostro istinto e sulla nostra fantasia.

Gli artisti lontani da questa convinzione, quelli che s'illudono nostalgicamente di poter fissare nel quadro o nella scultura gli aspetti di una bellezza esistente soltanto più per abitudine di cultura, non pensano che i loro lavori, anche se lodati dalla critica o dai collezionisti, non hanno ragione di essere. Io sostengo che è in malafede chi assicura di commuoversi di fronte a dei pezzi dipinti di paesaggio o a dei lati di figura umana: è in malafede perchè non è un sentimento umano considerare la natura come un punto di arrivo invece di un punto di partenza.

4

Riassumendo: la civiltà meccanica, che l'uomo fu costretto ad inventare e che modifica tutto il mondo raggiungendo un'autentica e palpabile universalità, non è un fenomeno puramente materiale. La civiltà meccanica provoca una atmosfera di mistero, d'ignoto, d'imprevedibile: ha tutti i caratteri di una forza superiore a qualsiasi logica umana e domina la nostra vita. Non vogliamo perciò tendere a una pittura della macchina come oggetto, nello stesso modo in cui si dipingevano un tempo dei frammenti di natura. Siamo in piena arte meccanica anche dipingendo un soggetto dove di macchine non è visibile neppure un accendisigaro: è lo spirito meccanico che conta, è cioè la modificazione che la vita moderna ha portato al nostro spirito e ai nostri sensi che ha valore d'assoluto. È la legge della macchina (fondere diversi corpi od elementi naturali ed ottenere una funzione assolutamente originale) che diviene legge della nostra opera. Chi si irrita ancora perchè in un quadro futurista non riesce a individuare forme a lui note dimentica che quando ammira una nuova macchina non si ostina a ricercare l'albero o la montagna che hanno fornito il legno e il metallo che la compongono.

FILLÌA

PABLO PICASSO

Riproduciamo nella Tavola 9 *una parte delle opere che Pablo Picasso espone alla grande Mostra parigina dei « Creatori del Cubismo ». Questa Mostra ha sollevato il più vivo interessamento nella stampa mondiale, che riconosce l'importanza di tutte le avanguardie (futurismo italiano, cubismo francese, ecc.) nel nuovo orientamento estetico dell'arte moderna. Pubblichiamo qui la biografia di Pablo Picasso, come appare sul catalogo della Mostra dei « Creatori del cubismo »:*

« Picasso est le maître incontesté du cubisme. Il est difficile de donner exactement les dates de créations et inutile de soulever de nouvelles polémiques sur des questions de priorité qui n'ont pas grande importance. Le cubisme n'a pas été une création spontanée. Il est fait d'une suite d'évolutions et d'échanges d'idées, dans lesquels, Brauqe et Picasso ont juoé un rôle essentiel. Pendant plusieurs années leur action fut parallèle et même certains de leurs tableaux offrent de grandes analogies.

« Quelle que soit l'esthétique adoptée par lui, Picasso reste, en toutes circonstances, un prodigieux inventeur de formes et sans doute est-ce même dans cette constante faculté d'invention que réside ce qui peut passer pour son instabilité. A peine atteint-il une expression qu'il l'abandonne pour en chercher une autre. Le public s'essoufle à le suivre; il déconcerte les uns, tandis quel les autres ont pris le parti d'admirer aveuglement tout ce qu'il fait. La difficulté est, en effet, de le redécouvrir et de le rejoindre chaque fois.

« Aux environs de 1900, lors de son arrivée à Paris, il s'exprime, dans un métier déjà fort habile et qui s'apparente à l'impressionnisme, puis il commence une série de scènes pathétiques où des saltimbanques hâves donnent le spectacle de leurs pauvres corps fatigués et de leurs regards découragés. Il semble déjà, à cette époque, vouloir renoncer à certaines séductions de la couleur et s'imposer des compositions monochromes. C'est l'époque bleue. L'époque rose lui succède, vers 1906, avec des nus féminins où commencent à apparaître les déformations voulues: le refus du réalisme. Peut-être est-ce en partie la conséquence de la rencontre avec Matisse. L'art nègre ne tarde pas à marquer à son tour une grande influence.

« En fait, c'est là qu'on pourrait situer la naissance du cubisme bien qu'il soit loin encore d'être conscient. Dans les années qui suivent il se forme peu à peu, à travers les œuvres et à travers les théories. La pensée le rend de plus en plus abstrait jusqu'à ces portraits prismatiques qui précèdent la guerre, jusqu'à ces natures mortes où le sujet est à peine indiqué par quelques éléments et a si peu d'importance que dans certains cas on supprime le titre du tableau. Mais, sans doute, ennuyé de tant de théories et, pour se donner à soi-même, la preuve de son indépendance, Picasso en 1915, fait des portraits d'un scrupuleux réalisme. On croit y voir le signe de son renoncement au cubisme. C'est une erreur, mais Picasso cependant ne reviendra plus jamais sur ses travaux antérieurs, il inventera constamment un art différent selon ses aspirations du moment; appelons-le cubisme si l'on veut, pour la commodité que donnent les étiquettes, mais entre chaque transformation de son cubisme, il expérimentera aussi d'autres réalismes ».

AÉROPEINTURE

Les peintres futuristes italiens, lancés dans la transfiguration individualiste de l'univers, après avoir réalisé l'esthétique de la machine et de la vitesse, la peinture des états d'âme et le dynamisme plastique, on senti qu'il fallait faire un nouveau bond en avant.

Ce nouveau bond est l'aéropeinture. En utilisant la solidification de l'impressionnisme, inventée par eux, ils entrent dans le tourbillonnement des simultanéités et de compénétrations de temps et d'espace lointain-proche, concret-abstrait, rappelé-voulu.

La vie aérienne et son choix de nouveaux points de départ idéologiques et plastiques excite leur intuition. Ils souffrent, toutefois, de leur continuel mouvement centrifuge et de la tendance à se précipiter bien au delà du " moi ,, si immensifié soit-il par la volonté créatrice.

Ils ont l'ambition d'imposer de nouvelles lois d'ordre, de concision et de contour défini à tout ce qui en nous et hors de nous apparaît comme fuyante atmosphère, comme frisson d'infini, comme omniprésence polycentrique.

Ils veulent définir la fascinante simultanéité de l'âme et lui donner la vie d'un organisme parfait. Les " simultanéités organisées ,, sous forme de tableau ou de complexe plastique polymatériel, sont des nouveaux corps vivants formés de parcelles d'univers concret ou rêvé, vastes réseaux de nerfs, rayons ou courants électriques, systèmes sanguins artériel et veineux arrachés à l'infini dont nous commençons à concevoir par intuition la corporalité, les épaisseurs et le parfait organisme.

En évitant le point de départ abstrait de certains avant-gardistes et leur monotonie froide et arbitraire, les futuristes tirent de la vie vécue, trépidante, visible, odorante et tactile la simultanéité à organiser et construire plastiquement.

Les avant-gardistes font erreur lorsqu'ils croient surpasser la réalité avec des œuvres au caractère et au rythme tragiques, funéraires ou désespérés, car seulement la réalité est dramatique, passionnelle et torturée. Sans enjouement et sérénité on n'entre pas dans l'infini. Et, d'autre part, il est impossible de créer du nouveau en pleurant. La douleur est un hâvresac qui nous rattache au passé. La joie seule est dynamique et créatrice de formes.

L'unique modèle est la " machine ,, fille nécessaire de l'homme, nécessaire prolongement du corps humain et unique maître de simultanéité. Par esthétique de la machine, nous entendons la splendeur géométrique et numérique faite de synthèse, d'ordre, d'essentiel, de précision d'engrenages, de mouvement, de donner-avoir, de continuité, de régularité. Cette esthétique est basée sur " l'esprit de la machine et non sur la machine elle-même: " simultanéité de forces ,, qui aspirent toujours plus à leur organisation.

F. T. MARINETTI

SECONDA QUADRIENNALE
E RICERCHE NOVATRICI

Alla cerimonia di inaugurazione della II Quadriennale, il Conte di San Martino pronunciando il suo discorso davanti alle LL. MM. il Re e la Regina, dichiarava: « Se non sempre sulle nuove vie febbrilmente cercate, arrise il successo agli audaci pionieri, non è però giustificata una certa reazione manifestatasi in questo campo, con la quale si vorrebbe fare del rispetto e dell'ammirazione dovuti alle belle opere del passato un ostacolo insormontabile all'incalzare di forme nuove ».

« Soltanto con arditi tentativi è possibile trovare vie nuove, nuove impressioni. E proprio non riesce comprensibile perchè mentre l'unanime consenso circonda e sorregge le rivoluzioni trasformatrici degli ordinamenti politici, amministrativi, industriali, commerciali e scientifici, tale consenso si voglia invece da taluni negare alle arti, come se queste sole, tra le manifestazioni dell'ingegno umano, dovessero rimanere immobili, non solo, ma forse indietreggiare, lasciando tutto il resto del mondo camminare fatalmente, irresistibilmente ».

Parole chiare, inequivocabili, utili a precisare le intenzioni e le direttive, che hanno animato gli organizzatori di questa seconda Quadriennale, alla quale dopo un mese di vita già si può decretare un grande successo, che del resto è pure segnalato dall'unanime consenso della stampa estera, la quale ha ampiamente trattato il presente panorama artistico italiano e di cui, l'attuale Quadriennale è uno specchio abbastanza fedele, perchè a Roma non è stato ripetuto il concetto applicato nell'ultima Biennale veneziana di equilibrare cioè e livellare le forze vive degli artisti, imponendo alla mostra quell'unità di indirizzo, che ha dato per risultato il tono di uniformità monocorde non certo gradito allo spettatore intelligente desideroso di penetrare completamente: spirito, anima, genialità personalissima, d'ogni artista.

L'aver rifuggito dall'applicare questo concetto è per noi uno dei principali meriti dell'On. Oppo, segretario generale della Mostra. Egli, del resto, il giorno della « Vernice » dichiarava innanzi al Duce: « Sarebbe stato facile livellare e rendere soltanto piacevole la Mostra; s'è pensato invece che i raffronti, gli urti, gli estremismi fossero necessari... ».

Ciò bastava a dar voce pessimista a pochi critici fautori di un'arte sulle rotaie, di un'arte in pura e sola funzione educativa, di un'arte insomma troppo vicina all'accademia e troppo lontana dalla vita e dal sicuro ritmo che questa impone ad ogni attività spirituale.

È evidente che il pessimismo di costoro non intacca menomamente il sicuro e progressivo rinnovamento d'ogni forza ed espressione, che pur glorificando la grande arte del nostro grande passato di un nuovo spirito artistico più umano, più vicino alla sensibilità d'oggi e che tenda ad estrinsecare, attraverso ogni forma di espressione, l'estetica potente, creativa, costruttiva del secolo fascista.

Noi crediamo fermamente che l'arte fascista non può astrarsi dalla nostra vita d'oggi, è anzi dalla vita ch'essa deve attingere nuove forze creative, necessarie a portare l'arte ad un elevatissimo clima di comprensione, profondamente influenzato dallo spirito nuovo della nostra civiltà in marcia.

Una sempre maggiore aderenza all'arte alla vita è dunque una indiscutibile necessità tesa a favorire una sempre più vasta comprensione del pubblico, che andrà verso di essa, quando questa gli parlerà un linguaggio attuale ispirato alla vita presente, vita nuova, sana, disciplinata, dinamica, carica di avvenire; e se ne allontanerà fatalmente, quando essa si ispirerà a freddi superati accademismi o peggio ancora a idee di scuole e tendenze straniere, che necessariamente non potranno mai trovare tra noi un'atmosfera di spirituale comprensione.

Non è affatto vero dunque che il pubblico reagisca contro le moderne espressioni dell'arte nè ch'esso nutra di proposito insuperabili nostalgie per il passato, e ciò è validamente dimostrato dall'interessamento che il grande pubblico ha dimostrato e dimostra per l'attuale Quadriennale, mirabile realizzazione che segna una data importantissima nell'attività intellettuale di questo anno fascista XIII e i cui organizzatori hanno avuto il grandissimo merito di saper interpretare l'attuale panorama artistico nazionale.

Questa II Quadriennale, completa vitale rassegna della pittura e scultura italiane raduna, nelle degne sale restaurate del Palazzo delle Esposizioni, le opere dei più rappresentativi artisti contemporanei con ampia accoglienza alle più opposte tendenze. Molti dei più noti raccolgono le loro opere in sale e pareti personali che consentono, con un più vasto numero di opere e con una più razionale disposizione, una maggiore chiarificazione degli intendimenti artistici e più stretti legami spirituali tra artista e pubblico. Come esempio potremmo citare la sala in cui Gino Severini con 36 opere, sentite e dipinte con grande amore e dominate da un'atmosfera di velata malinconia, ci riassume tutta la sua attività di un trentennio di vita artistica.

Ma il carattere modernissimo di questa Quadriennale è dato dall'aver accolto un numeroso gruppo di giovani pittori e scultori e sopratutto dall'aver accolto anche le avanguardie, fino ai « futuristi » che si presentano in gruppo compattissimo nelle quattro sale che raccolgono pittura e scultura futuriste.

Per quanto dicevamo più sopra, riguardo alle nuove forme di espressione tese a interpretare l'estetica del nostro secolo fascista e ai legami spirituali tra arte e vita, è evidente che i futuristi si impongano alla Quadriennale per una perfetta aderenza interpretativa allo spirito dinamico costruttivo dell'epoca Mussoliniana. Essi riconfermano qui di voler continuare le ricerche nel campo di quei problemi artistici, che già furono affrontati con buoni risultati nella recente Mostra di Plastica murale a Genova, mostra che si proponeva di approfondire, chiarire e risolvere il problema di un'arte esprimente direttamente il nostro tempo in contrapposto alle tendenze estetiche che, in omaggio ad una presunta immutabilità umana, rifiutarono ogni attualismo ispiratore astraendo dal dinamismo circondante e inoltre di studiare questo problema, allo scopo di creare una continuità lirico-estetica tra la nuova plastica e gli elementi architettonici interni ed esterni della modernissima architettura italiana.

Quella mostra presentava così un numeroso gruppo di modelli, pronti ad esser realizzati immediatamente in ogni tipo di edificio fascista e segnava il definitivo superamento dell'affresco e delle antiche tecniche per parte di una nuova plastica originale, sintetica, dinamica e avente per scopo di ambientare le assemblee di studio, festa, forza militare, che la Rivoluzione Fascista anima di originalità, virilità e sincerità mussoliniana. Abbiamo così avuti complessi plastici, che servendosi di tutte le tecniche e di tutti i materiali, hanno

risolto il problema decorativo architettonico di case del Fascio, stazioni, aeroporti, stadii, di tutte quelle costruzioni insomma, che il Fascismo dona continuamente all'attività politica, laboriosa, sportiva, del popolo italiano.

Ma l'importantissimo problema artistico educativo e sociale della pittura murale, del suo superamento e la chiarificazione di alcune ideologie futuriste, costituiranno oggetto di prossimi articoli e ciò a dimostrare la mala fede di pochi critici che contro l'evidenza, negano ai futuristi quel primato artistico italiano ed europeo conquistato con decenni di continue ricerche nel campo delle arti plastiche e a dimostrare la necessità di queste ricerche, tese verso nuove forme di espressione più aderenti ad una rinovata sensibilità ed ispirate alla nostra civiltà meccanica.

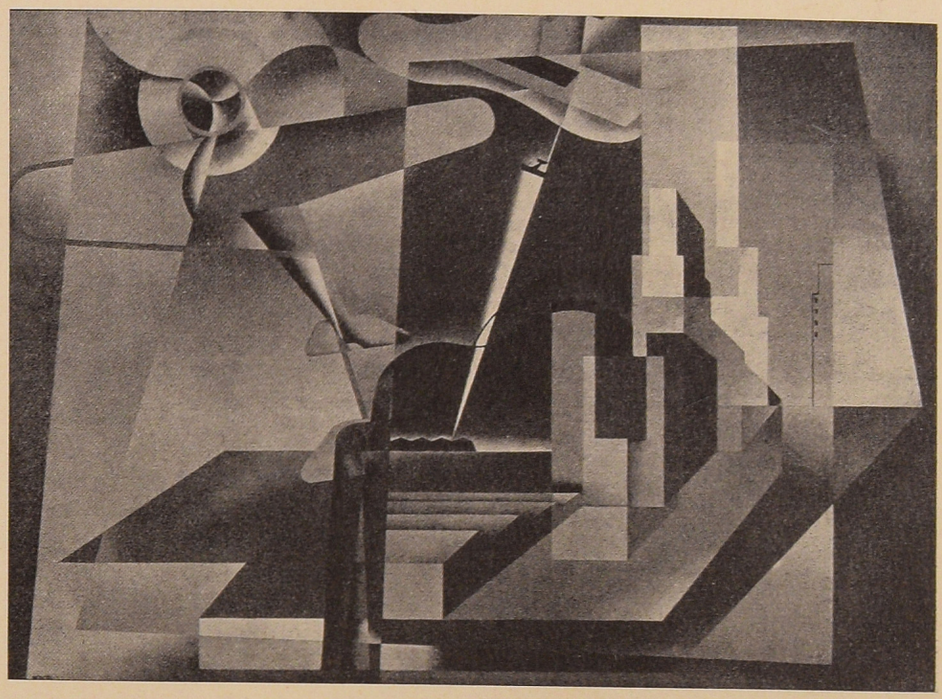
Qui ci preme solo chiarire lo spirito, che anima i futuristi di questa II Quadriennale e che F. T. Marinetti precisa, nella sua presentazione sul catalogo della Mostra, con queste parole: « Fedeli al concetto dell'arte-vita e del soggetto pittorico estratto dalla civiltà meccanica, noi futuristi abbiamo sempre pensato che quadri, sculture o complessi plastici fossero ricerche novatrici dirette a preparare la casa-macchina-gigantesca, dove architettura e arti plastiche funzionassero armoniosamente ».

In due principali preoccupazioni, possono riassumersi le ricerche artistiche attuali dei futuristi: 1) Vita Fascista, cioè creare una plastica che nella Storia d'Italia esprima nettamente la forza varia, multiforme e instancabile del Regime Fascista.

2) Aeropittura, cioè creare: una plastica che esprima e glorifichi la vita aviatoria italiana, un'armonia determinata dalla continuità del volo che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la sintesi, fissi l'immenso dramma visionario e sensibile del volo.

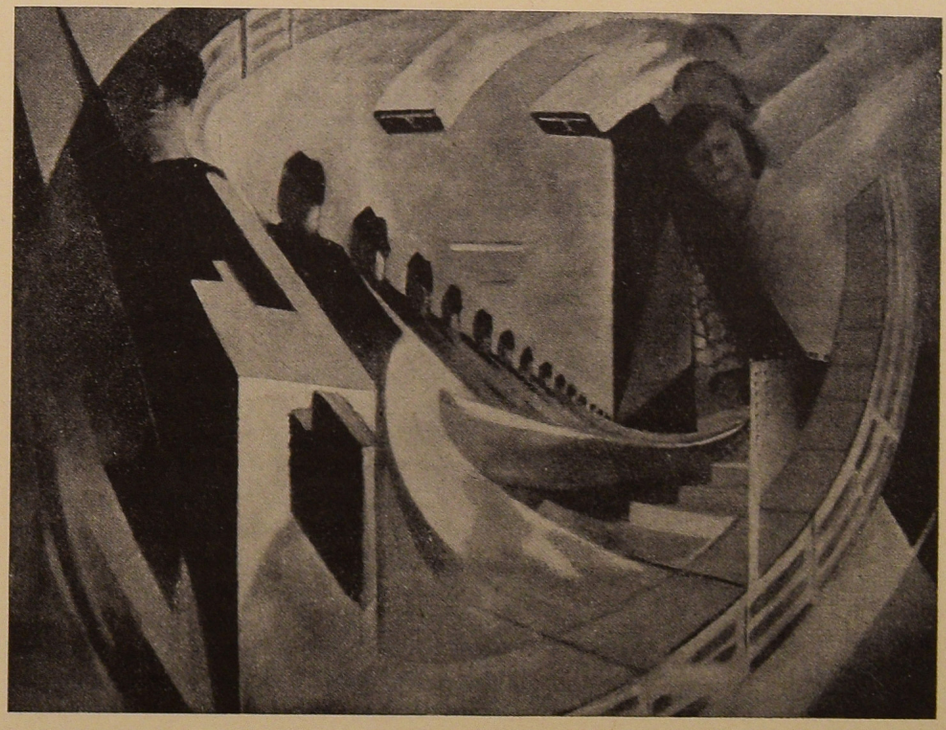
Sono questi due ordini di ricerche, che animano i futuristi alla Quadriennale e i risultati ch'essi raggiungono in questo campo, fuori d'ogni indeterminatezza e d'ogni esitazione, esprimono con grande evidenza il superamento di ogni passata sensibilità, la perfetta aderenza dei loro intendimenti artistici al nuovo spirito creativo che anima i nostri tempi e la volontà di spaziare in questa nuova vibrante atmosfera, di lavorare tenacemente per il primato artistico dell'Italia fascista.

O. PERUZZI



O. PERUZZI — " Splendore geometrico aereo e terrestre „

PITTURE FUTURISTE ALLA SECONDA QUADRIENNALE DI ROMA



MARISA MORI — " Ritorno dalle colonie estive „

IL MUSICALISMO
DI ENRICO VALENSI

Fra i tenaci e disinteressati sforzi di rinnovamento pittorico che si svolgono a Parigi sotto il nome di Surrealismo o cubismo futurista un nuovo gruppo va precisando le sue teorie e le sue realizzazioni plastiche, il gruppo dei Musicalisti, capitanato dal pittore Henry Valensi.

Quali sono le origini di questa tendenza artistica?

Se ne scorge una in quel lirismo colorato suscitato nei cubisti francesi dalla clamorosa prima esposizione dei futuristi italiani Boccioni Russolo Severini Carrà alla Galleria Bernheim, 23 anni fa. Questi portavano a Parigi una spavalda solidificazione dell'impressionismo, una orgiastrica passione per il colore e una vera manìa del movimento che diventò più tardi il dinamismo plastico simultaneo di tempo spazio. I cubisti invece in quel tempo sembravano rimanere fermi in un volumetrismo privo di colore, frammentario, freddo e sezionato a guisa di un piano d'ingegneria.

L'ORFEISMO

Il loro capo Pablo Picasso dopo avere lungamente discusso coi futuristi italiani davanti alla « Città sale » di Boccioni e davanti al « Pan Pan » di Severini creò un famoso quadro « Le port du Havre », con cui condannava il tagliuzzamento analitico dei suoi precedenti quadri e stabiliva, seguendo l'esempio dei futuristi italiani, l'importanza del soggetto ispiratore, cioè il lirismo ed implicitamente la musica o l'armonia totale.

Guillaume Apollinaire chiamò questa italianissima influenza musicale: Orfeismo. Più tardi Lhote trovò l'espressione più precisa di Cubismo sensibile.

Una seconda origine del Musicalismo si trova nella prima ricerca di assoluta astrazione fatta da Balla Depero e Prampolini circa 18 anni fa, con opere tipicamente astratte.

Una terza origine del Musicalismo esiste nelle sinfonie di colore del futurista russo Kandisky.

Nel 1922 nelle sale di Bragaglia a Roma io presentavo al pubblico le opere di Henry Valensi non ancora musicalista preannunciandone lo sviluppo estetico e l'influenza sui principali giovani artisti che oggi costituiscono la nuova avanguardia musicalista. Il pubblico romano aizzato giornalmente dai futuristi in quella tipica atmosfera rivoluzionaria della Marcia su Roma, si interessò particolarmente a un grande quadro intitolato « Il transatlantico », in cui tutte le forze del mare e del cielo convergevano colle numerosissime forze meccaniche della nave a determinare nei nervi dell'osservatore la potenza di traiettoria del viaggio. Traiettoria che diventava stupendamente musicale quanto un do tenuto da una bella voce sonora. Henry Valensi nelle sue conferenze di allora parlava poco di musica preferendo riallacciarsi alla teoria delle linee forze del nostro grande Umberto Boccioni. Infatti erano le linee forze di un transatlantico quelle che noi sentivamo attraversarci emotivamente il cuore mentre ammiravamo o discutevamo i valori coloristici e volumetrici divenuti forzatamente secondari accanto alla volontà di dinamismo che reggeva interamente l'opera. Il suo autore ancora impregnato di policromie e cantilene algerine oscillava tra il desiderio futurista di esprimere senza realismo con sintesi e forme astratte la prepotente e incalzante civiltà meccanica o abbandonarsi al languore dei cieli arancione o blu più adatti a fasciare di voluttà estetica l'inquieto e tormentato parigino che soffriva in lui. Mi convinsi attraverso la sua mostra che la musica l'avrebbe presto strappato al dinamismo, dura legge, ma esaltante del nostro tempo. Non dico con ciò che egli preferì la via più facile e il mezzo più comodo, poichè lo sviluppo delle sue ricerche plastiche sono fra le più nobili e le più utilmente tormentate.

Henry Valensi non rassomiglia ai molti pittori avanguardisti che nel loro rinnovamento seguirono un istinto indeterminato alogico e senza una vigile intelligenza. Con una chiaroveggente volontà egi conclude oggi le diverse esposizioni di teorie fatte da lui nelle capitali europee col dichiarare che ogni periodo storico è dominato da una arte destinata poi a cedere il suo dominio emotivo a un'altra. Secondo la mia legge dei predominii, dice Henry Valensi, l'architettura regnò sull'Egitto per modo che tutte le arti e tutto il pensiero verbalizzato furono architetturalizzati: la scultura regnò sulla Grecia per modo che tutte le arti e tutto il pensiero verbalizzato furono sculturalizzati; la pittura regnò sull'Italia del rinascimento e tutte le arti e tutto il pensiero verbalizzato furono pitturalizzati; finalmente dal XVII al XIX secolo tutte le arti furono sopraffatte dispoticamente dalla letteratura e ne rimasero letteraturizzate. Oggi, sempre secondo Henry Valensi, regna la musica e conseguentemente tutte le arti volontariamente o involontariamente si musicalizzano.

LA MUSICALIZZAZIONE DI TUTTE LE ARTI

Questa teoria brillante può sedurre momentaneamente gli spiriti semplificatori che amano stringere nel pugno i secoli e palleggiare inestricabili grovigli di sensibilità e ideologie azzuffantisi senza speranza di soluzione. Ma non risponde alla più elementare esperienza riassuntiva.

Come dalla conflagrazione è balzato fuori ingigantito ed esasperato il doppio slancio contraddittorio d'un patriottismo frontierista aggressivo e d'un comunismo sparpagliatore ed annientatore di patrie, così l'impetuoso dinamismo velocizzatore di se stesso, ansioso di simultaneità e onnipresenza ha per tubi di scappamento le più snervanti aspirazioni verso una pacificatrice musica totale. Queste aspirazioni però sono l'insidiose maestre d'ogni pessimismo e conducono quindi alla abolizione di ogni sforzo e all'annullamento di ogni arte. La musica non può, secondo me, a meno di rinnovarsi con una sua tipica ferrea militarizzazione, di sintesi-brevità, essere l'ispiratrice dei pittori di domani. Se invece per musica di un quadro s'intende l'intenzione di mantenere i più ribelli valori plastici in una euritmia perfetta ed in un equilibrio rassicurante per il cervello, divento favorevole a quei musicalisti che come Valensi francese e come Gerardo Dottori italiano, cercano e trovano una grande armonia originale per nulla rassomigliante a quella dei classici capolavori ma molto vicina all'armonia d'un complicatissimo e pur sintetico motore aereo. Ad uno di quei splendidi e stra-

potenti motori aerei degli idrovolanti italiani rassomiglia, secondo me, la recente opera di Henry Valensi intitolata « Sintesi di Roma nel tempo e nello spazio ».

Certo l'entusiasta e caldo amore che Roma sveglia in tutti gli artisti sensibili del mondo, rende estremamente difficile sintetizzare in poche forme e colori il tremendo e tentacolare sviluppo di forze solidità fragilità slanci languori ambizioni selvagge e delicatissime tenerezze memorie speranze d'un passato che vuole ad ogni costo infuturarsi, cioè tutta la Roma ricordante e volitiva. Henry Valensi ha riempito la sua tela di una bella serie di ingranaggi plastici spiritualisti: piazze con irradiazione e intersecazione di strade diritte, cupole con spioventi raggi simmetrici, colonnati pieni di utilità pratica organizzata simili a radiatori, curve geometriche del Tevere, rigidi obelischi che sostengono navate paragonabili a belle caldaie. Vi circola dentro la musica a guisa di essenza raddolcente e pacificante o meglio di nuovissimo lirismo indispensabile. L'opera ricorda le belle città dinamiche simultanee create da Gerardo Dottori, città che offrivano l'organizzazione ardente e poetica dei loro elementi o motivi musicali per modo da ispirare la voglia di visitarle con una vera ebrietà turistica. Chi non ha goduto così con sensibilità inedita Verona Venezia Milano Firenze di Gerardo Dottori? Con ciò non intendo diminuire la fantasia creatrice di Henry Valensi e il musicalismo dinamico della sua « Sintesi di Roma nel tempo e nello spazio »; ma per meglio penetrare il problema dei musicalisti ascoltiamo il loro iniziatore: « Musicalizzarsi vuol dire esprimere bene il nostro tempo dinamico ritmico scientifico. Se i pittori non esprimono il nostro tempo sono perduti. Gli artisti passatisti tentavano di fermare la vita al punto in cui essi la rappresentavano, cioè esprimevano una vita statica. Invece i musicalisti dànno in arte alla vita contemporanea la sua pura espressione dinamica scientifica ritmica ecc.». Egli aggiunge poi a questa dichiarazione, singolarmente vicina alle teorie futuriste, parole che sembrano parole di Umberto Boccioni: « ho creato la parola musicalismo per indicare che si tratta non di musica ma di stato d'animo musicale. In quanto ai rapporti che esistono fra il musicalismo francese e il futurismo italiano (anche nella sua nuova forma di aeropittura aeroscultura aeropoesia ecc.) non cerco a stabilire rapporti di filiazione poichè è da ammirarsi il fatto che lo stesso bisogno spirituale si sia fatto strada lì e là con rassomiglianza di concezioni...

DUE ESTETICHE

Questi rapporti sono tanto numerosi che è assurdo enumerarli. Le due estetiche tendono verso lo stesso scopo: esprimere la nostra epoca i nostri sentimenti con dei mezzi rinnovati. Vedo soltanto due differenze: 1° Voi futuristi avete nell'incominciare rinnegato il passato, io invece esprimo la mia evoluzione musicalista nel nome stesso del passato. 2° Voi siete stati esteticamente colpiti dalla metamorfosi del mondo esterno e nell'ammirare la macchina avete detto « Estetica della macchina ». Io invece nel penetrare profondamente il mio io insoddisfatto dell'arte che mi offrivano ho gridato: musicalizziamo le arti. Fuori da queste due differenze siamo fratelli in estetica. Questa fraternità fra le due estetiche appare evidente nel quadro « Le isole Baleari » di Henry Valensi. Il paesaggio qui non offriva nulla di favorevole a una geometrizzazione nè ad una meccanizzazione delle forme e dei colori. Predominando il peso illanguidito della vegetazione e la caotica insurrezione di rocce era quasi inevitabile per il pittore una ricaduta in ciò che la pittura offrì di più romanticamente coloniale fra nostalgico e deprimente per eccesso di voluttà. Coll'energia e spavalderia futurista invece il musicalista Henry Valensi costringe la sensibilità generale delle sue osservazioni ed emozioni in una geometria ardente e dinamica che rotea su se stessa come un bell'elemento di macchina. L'opera è degna d'un grande futurista.

F. T. MARINETTI

Nello scorso numero della rivista avevamo pubblicato alcune opere di Henri Valensi e un suo articolo sul « musicalismo ». Siamo lieti di riprodurre ora questo articolo (apparso recentemente sulla « Gazzetta del Popolo » di Torino) in cui S. E. Marinetti precisa i rapporti tra il futurismo italiano e il musicalismo francese.

GRUPPI E TENDENZE IN ARTE

Alcuni critici, parlando di un artista, gli attribuiscono come un titolo d'onore di non appartenere ad alcuna tendenza o ad alcun gruppo. Sono come coloro che si vantavano nei momenti duri della politica italiana di non aderire ai partiti: sistema senza pericoli personali, dove trionfava la prudenza e mancava l'azione.

Un pittore che non appartenga a tendenze o gruppi è un essere privo di personalità, privo d'ingegno e di intelligenza. Sono le tendenze e i gruppi che hanno sempre caratterizzato l'importanza di un periodo storico e mai hanno impedito all'individualità dell'artista di affermarsi e di trionfare. Perchè tendenze e gruppi, quando sono legati a movimenti importanti, rappresentano espressioni fatali del gusto e della sensibilità, vogliono dire ordine e gerarchia, selezioni di valori e coscienza delle forze spirituali.

Recentemente una grande rivista estera diceva appunto che molti giovani delle generazioni nuove italiane rifiutano e non vogliono riconoscere dei maestri. Orgoglio assurdo che ricorda il tipo del vecchio studente più sapiente del professore e che contrasta maledettamente col senso d'ordine e di scala gerarchica del nostro tempo.

Non vogliamo sostenere la supina fede nei dogmi estetici e nei Maestri: ma intendiamo difendere le ragioni d'essere o meglio l'indispensabilità delle tendenze d'avanguardia, che hanno ieri combattuto per una nuova grande arte italiana e che oggi sono al loro posto di costruzione e di lavoro. L'elogio per l'atteggiamento anarcoide di chi nega tendenze e maestri dimostra la limitazione mentale di molti critici che non comprendono i momenti e le necessità storiche.

STILE FUTURISTA

Abbonamento annuo: L. 48
Abbonamento semestrale: L. 25
ESTERO: Annuo L. 63 - Semestre L. 33

FUTURISMO

Nel « Grande Dizionario Enciclopedico » diretto da S. E. Pietro Fedele, curato dal Prof. Giovanni Trucco e pubblicato dall'Unione Tipografico-Editrice Torinese, sotto la voce « Futurismo » *è stato scritto il seguente studio che siamo lieti di riprodurre:*

Il Futurismo fu fondato da F. T. Marinetti a Milano, come movimento di orgoglio italiano svecchiatore, novatore, velocizzatore. Il primo manifesto apparve sul *Figaro* di Parigi il 22 febbraio 1909: questo manifesto esprimeva la volontà eroica di liberarsi da un passato che impediva all'Italia di essere un popolo giovane, per un rinnovamento integrale della vita, dell'arte, della politica. Si esaltava il coraggio temerario e l'originalità creativa. Il successo del primo manifesto futurista fu enorme. Migliaia di articoli pro e contro continuarono per mesi consecutivi il dibattito sul F. in tutti i giornali del mondo.
Intanto attorno a Marinetti si raccoglieva un gruppo di giovani artisti d'ingegno, pittori, scultori, musicisti e poeti, che iniziarono quel movimento che doveva avere un'importanza decisiva nell'avvento di una nuova sensibilità e di una nuova estetica in tutti i paesi del mondo.
Il Futurismo ebbe, come azione politica, un legame diretto con tutti gli avvenimenti italiani prima e dopo la guerra. Come rinnovamento artistico, le idee, le teorie, le realizzazioni e le polemiche futuriste dilagarono in ogni Stato.

Il Futurismo nel campo politico. — Il Futurismo italiano fin dal 1909 ha avuto subito un doppio programma compendiato nel binomio arte-vita.
Instauratore in arte d'una specie d'antidemocrazia artistica, esso non poteva disinteressarsi del campo politico, e ancor più non poteva non significare subito anche in politica avversione ad ogni governo debole, imbelle, intrigante e mestatore e partecipazione diretta alla vita della nazione con un programma d'asserzione, valorizzazione della grandezza futura d'Italia e d'affermazione dell'imperialismo italiano da attuarsi con qualsiasi mezzo. Le manifestazioni politiche futuriste avvenute dal 1909 al oggi in venticinque anni di ininterrotta attività non si contano. L'influenza diretta e indiretta del Futurismo, il suo contributo alla formazione della nuova Italia fascista risultano grandissimi; se si esaminano tutte le sue esplosioni di patriottismo. Nel suo articolo *La dottrina del Fascismo* scritto per l'Enciclopedia Italiana, il Duce stesso afferma tra l'altro: « La religione liberale fu battuta in breccia dal decadentismo nella letteratura e dall'attivismo nella pratica. Attivismo: cioè nazionalismo, *futurismo*, fascismo ».
Già durante le elezioni generali del 1909 il Futurismo intervenendo brutalmente col suo primo manifesto politico invocava una rappresentanza nazionale pronta a sventare qualsiasi agguato. Pure del 1909 è il discorso di Marinetti ai Triestini, in cui è profetizzata prossima la guerra liberatrice, mentre del 1910 è una manifestazione a Milano che si chiude al grido profetico di « Abbasso l'Austria! Viva la guerra! ».
Nel 1911 allo scoppio della guerra di Libia il Futurismo interviene una seconda volta direttamente nella vita politica nazionale ribadendo il suo principio d'italianità in un manifesto inneggiante alla conquista di Tripoli, e Marinetti scrive dai campi di battaglia articoli d'esaltazione dell'esercito italiano.
Nel 1913 il Futurismo precisa il suo programma politico, compendiabile nelle sue stesse prime parole: « Italia sovrana assoluta. La parola *Italia* deve dominare sulla parola *libertà* ».
Dopo lo scoppio della guerra mondiale, nel periodo della neutralità italiana i futuristi sono iniziatori o partecipi di tutte le manifestazioni interventiste.
Quando Mussolini, fondato *Il Popolo d'Italia*, prende il comando del movimento interventista, i futuristi costituiscono immediatamente attorno a lui ed al suo giornale un fronte unico che alla causa comune porta lo sforzo tenace di tutto il piccolo nucleo, affrontando prigione ed ira popolare, maltrattamenti e persecuzioni. Dichiarata la guerra, molti degli interventisti intervengono come volontari e quasi sempre si trovano in prima linea: parecchi anzi combattono nei plotoni degli arditi. Moltissimi fra di essi i morti, i feriti, i decorati.
Muoiono Sant'Elia, Boccioni, Erba. Vengono feriti e conquistano decorazioni Marinetti, Carli, Russolo ed altri.
Finite le ostilità, mentre continua a svolgersi un'audace, italianissima campagna politico-artistica attorno ai giornali d'avanguardia *L'Italia futurista* e *Roma futurista* e ai fogli di battaglia *L'Ardito*, *I nemici d'Italia*, *L'Assalto*, sorgono i primi Fasci futuristi che all'adunata di Piazza San Sepolcro si fonderanno poi coi « Fasci di combattimento ».
È fondato il « partito politico futurista » con un programma che dimostra nelle sue proposizioni programmatiche dottrinali quale sia stata in seguito l'influenza futurista in parecchi campi nella formazione ed elaborazione continua delle dottrine fasciste da Piazza San Sepolcro ad oggi.
All'adunata di Piazza San Sepolcro sono presenti Marinetti, Vecchi, Carli, Corra a portare a Mussolini l'adesione dei futuristi e degli arditi al nuovo partito che sorge. La prima grande azione squadrista contro l'offensiva bolscevica — 15 aprile 1919 — è diretta da Marinetti e Vecchi.
Anche l'impresa fiumana vede i futuristi in prima linea. La prima battaglia elettorale fascista — novembre 1919 — trova Marinetti, Bolzon e Macchi inclusi nelle liste dei candidati fascisti.
Dal 1919 al 1922 i futuristi rimangono costantemente in primo piano, alternando le manifestazioni d'arte con quelle politiche, e alla Marcia su Roma rappresentano l'arte italiana parecchi futuristi.
Dopo il 28 ottobre 1922 il contributo politico futurista non può più esser distinto e si confonde nella grande azione rinnovatrice del Regime Fascista.
Ma con le loro manifestazioni in Patria e all'estero dal 1922 ad oggi i futuristi hanno sempre continuato a fare del vero fascismo intellettuale e contribuito quindi al trionfo, alla diffusione ed espansione del Verbo fascista nel mondo.

Letteratura. — Già nel primo manifesto futurista del 1909 Marinetti enuncia esplicitamente quali siano le fonti ispiratrici della nuova poesia che, ribellandosi al vieto romanticismo e al malinconico sentimentalismo dominante, canterà il coraggio e l'audacia creativa, esalterà la guerra, l'aggressività, la bellezza della lotta, la velocità e i motori, la macchina e le fabbriche.
Intorno a Marinetti si forma una schiera di poeti, primi tra i quali molti dei collaboratori della rivista *Poesia*, schiera che si fa sempre più numerosa e comprende fra i principali Paolo Buzzi, Cavacchioli, Palazzeschi, Armando Mazza, Libero Altomare, Luciano Folgore, G. Carrieri, Giampietro Lucini, Govoni, Auro d'Alba, Mario Betuda.
Oltre alle opere di *F. T. Marinetti*, suscitarono enorme interesse *Aeroplani* di Paolo Buzzi, *Il canto dei motori* di Folgore, *L'incendiario* di Palazzeschi, *Ranocchie turchine* di Cavacchioli, *Baionette* di Auro d'Alba e in particolare l'antologia *I poeti futuristi*.
Una serie di manifesti divulgati dall'aprile 1909 in poi sviluppa sempre più la nuova concezione della poesia futurista: *Uccidiamo il chiaro di luna*, *Contro Venezia passatista*, *Discorso futurista ai Veneziani*, e proclama l'affermarsi della sensibilità meccanica e la fine del tradizionalismo classicheggiante.
Intanto Marinetti tiene al Lyceum Club di Londra un *Discorso futurista agli Inglesi* e pubblica il manifesto *Contro la Spagna passatista*.
La più completa enunciazione delle ideologie del movimento futurista poetico si ha nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, pubblicato da Marinetti l'11 maggio 1912, seguìto dall'articolo *Risposta alle obbiezioni*. In esso si sostiene la necessità di abolire l'aggettivo, l'avverbio e la punteggiatura, di usare il verbo all'infinito, di formare delle strette reti di immagini e di analogie, e soprattutto di distruggere la letteratura dell'« io » e cioè la psicologia. Così con l'affermarsi della libera intuizione e della libera espressione si giunge alle parole in libertà.
Nel 1913 i futuristi collaborano in massa alla rivista fiorentina *Lacerba*, mentre Soffici e Papini aderiscono al movimento portando il loro semplice contributo polemico. Nello stesso anno il *Manifesto futurista contro Montmartre* di Mac Jelmarle suscita vivissimo interesse e agitazioni a Parigi, e Marinetti, in tutte le capitali europee e particolarmente a Mosca, ottiene clamorosi trionfi. Nel marzo 1914 esce un nuovo manifesto di Marinetti: *Lo splendore geometrico meccanico e la sensibilità numerica*.
Nell'immediato dopoguerra vedono la luce una quantità di opere letterarie futuriste: *Otto anime in una bomba*, *Gli indomabili*, *L'alcova d'acciaio* di Marinetti, *Firmamento* di Mazza, *Notti filtrate* di Mario Carli, *Strangolata dai suoi capelli* di Settimelli, *Archi voltaici* di Volt, *Ponti sull'oceano* di Folgore, *Popolo canta così* di Paolo Buzzi, *San Dumm è morto* di Corra, *La locomotiva con le calze* di A. Ginna, *Le forze umane* e *Il viaggio di Gararà* di Benedetta, *Telefono* e *Telegrafo dell'anima* e *La congiura dei passeri* di Gerbino, *Rarefazioni* e *Parole in libertà* di Govoni, *La chitarra del fante* di G. Steiner, *L'ultimo sentimentale*, *La morte della donna* di Fillìa, *Parole in libertà* e *Infinito* di Sanzin, *Noi miliardari della fantasia* di Farfa, *Parole in libertà* di Folicaldi e P. Masnata, *Tempo di marcia* di Lorio ed altre ancora di Vasari, Jannelli, Etna, Cervelli, Bragaglia, Orazi.
L'antologia *I nuovi poeti futuristi* che esce nel 1925, oltre a nuove poesie parolibere di Marinetti, contiene opere di Catrizzi, Cremonese, Dolfi, Escodamè, Farfa, Fillìa, Folicaldi, Guatteri, Mainardi, Marchesi, Maino, Sanzin, Simonetti, Vianello.
Marinetti pubblica il primo *Dizionario aereo* in collaborazione col pilota futurista Azari, autore dei manifesti *Flora artificiale* e *Difesa delle macchine*.
Farfa e Pino Masnata vengono proclamati poeti-campioni nazionali per il 1931 e 1932

FUTURISMO

durante i Circuiti di poesia in cui si affermano come poeti Tullio d'Albissola (creatore delle edizioni futuriste in Lito-Latta), Krimer, Bellonzi, Giardina, Sasso e Burrasca. Nello stesso anno Marinetti declama a Milano le sue prime aeropoesie, e lancia il *Manifesto dell'aeropoesia* dedicato ai poeti e agli aviatori pubblicandolo sulla *Gazzetta del Popolo*. Nel 1933 F. T. Marinetti vince la sfida lanciata a tutti i poeti d'Italia sul tema *Golfo della Spezia* e nel 1934 crea una nuova gara di poesia sul tema: « gli affari del primo porto mediterraneo: Genova ».

Teatro. — Nel novembre 1913 esce il primo manifesto dedicato al *Teatro di varietà* cui segue nel gennaio 1915 il *Manifesto del teatro sintetico futurista* di Marinetti, Settimelli e Corra per un teatro sintetico, atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irreale. Seguono i manifesti di Marinetti e Cangiullo sul *Teatro a sorpresa* e di Azari sul *Teatro aereo*. Numerosissime le opere teatrali di *Marinetti* (V.); Vasari: *Tre razzi rossi, L'angoscia delle macchine*; Folgore: *La macchina del sonno*; Pino Masnata: *Colori di laboratorio*, ecc. ecc.

Cinematografo. — Nel 1916 in seguito al *Manifesto della cinematografia futurista* venne realizzato a Firenze da Marinetti, Settimelli, Corra, Ginna, Balla e Chiti un *film* che precorre nella tecnica e nella sostanza le più moderne realizzazioni della cinematografia tedesca, americana e russa.

Pittura e scultura. — Il primo manifesto della pittura futurista fu letto dagli autori al teatro Chiarella di Torino l'11 febbraio 1910: in questa serata s'invitarono i giovani a liberarsi dall'insegnamento accademico e dal peso di una tradizione che impediva l'avvento di una nuova grande arte italiana.
L'11 aprile 1910 veniva lanciato il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, in cui risolutamente erano affrontati i più complessi problemi pittorici ed erano fissati i principii del « dinamismo plastico », dello « stato d'animo », ecc., caratterizzanti la pittura futurista.
Boccioni, Russolo, Carrà, Severini, Balla, lavorando e sostenendo contemporaneamente la più violenta polemica sollevata dal loro manifesto, si prepararono alla grande esposizione delle loro opere che ebbe luogo a Parigi nella « Galleria Bernheime »: questa Mostra assume importanza enorme, perchè fissò il primato italiano sulle direttive plastiche che dovevano in seguito essere adottate dagli artisti novatori di tutto il mondo.
I manifesti futuristi sulla pittura e la prefazione al catalogo della Mostra di Parigi venivano pubblicati successivamente sui cataloghi delle Mostre di Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, Firenze, ecc., e riprodotti da tutti i quotidiani. Era così la diffusione e la precisazione dei principii futuristi in tutti quegli Stati che dopo la guerra avrebbero visto il trionfo decisivo delle avanguardie.
Dopo la Mostra a Parigi dei pittori futuristi italiani, molti cubisti, con alla testa Picasso, iniziarono una pittura influenzata dalle idee del « dinamismo plastico ». Il poeta Apollinaire definì « orphisme » o « cubisme sensible » questo nuovo orientamento dei Francesi verso i programmi futuristi.
In seguito Boccioni, alternando la sua attività di pittore con quella di scultore, creò il *Manifesto della scultura futurista* ed espose le sue prime opere plastiche a Parigi.
Durante e dopo la guerra (che vide la morte di Boccioni, di Sant'Elia, di Erba e di altri artisti d'avanguardia) i futuristi continuarono ininterrottamente lo sviluppo delle loro idee. Balla, Prampolini e Depero furono i primi a dare contributi teorici e pratici nuovi al primo « dinamismo plastico », contributi chiariti in vari manifesti e in centinaia di esposizioni in Italia e all'estero.
Nel 1926 veniva pubblicato il *Manifesto dell'aeropittura* firmato da Marinetti, Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillìa, Prampolini, Somenzi e Tato. Fin dal 1910 i futuristi crearono quadri con soggetti di volo. Ma l'aeropittura è un movimento organico di plastica del cielo. Il primo vero quadro di aeropittura è dovuto al futurista Azari e fu esposto alla Biennale di Venezia nel 1926. Gerardo Dottori realizzò la prima aeropittura decorante l'aeroporto di Ostia.
Le Mostre di aeropittura si alternarono velocemente a Venezia, Parigi, Roma, Firenze, Nizza, Amburgo, Berlino, Vienna, Atene, Torino, Milano, e altrove. Centinaia di giovani artisti aderirono al Futurismo portando il contributo delle loro idee e della loro personalità. Tra i migliori aeropittori, oltre quelli che firmarono il manifesto, ricordiamo Pippo Oriani, Ambrosi, Ugo Pozzo, Di Bosso, Munari, Ricas, Crali, Zucco, Vottero, Dal Bianco, Bruschetti, Mariotti, Preziosi, Diulgheroff, Andreoni, Marisa Mori, Costa, Saladin, Voltolina, ed altri, e gli aeroscultori Mino Rosso, Thayaht, Regina.
Contemporaneamente all'aeropittura era stampato il manifesto dell'arte sacra futurista firmato da Marinetti e Fillìa. Opere sacre futuriste di Fillìa, Dottori, Oriani, Mino Rosso, Pozzo Ugo, Vottero, Dal Bianco suscitarono polemiche infinite e furono accolte in molte case private e in chiese italiane ed estere.

Arte decorativa. — L'arte futurista, mentre trionfava nella pittura e nella scultura, aveva pure decise affermazioni nella decorazione murale e ornamentale, nella scenografia, nella ceramica e in mille altre manifestazioni, poichè il Futurismo, come esaltatore dell'arte-vita, ha sempre esaltato il soggetto e combattuto l'arte pura da cavalletto.
Ricorderemo i grandi spettacoli realizzati da Prampolini in Italia e all'estero, i lavori di Depero, Marchi e molti altri. Il ministro russo Lunaciarski riconobbe che la scenografia russa era stata influenzata dal Futurismo italiano.
Le ceramiche futuriste di Tullio d'Albissola iniziarono un nuovo periodo per questo ramo dell'arte decorativa.
Gli arazzi di Depero ebbero immensi successi e all'esposizione di Parigi delle arti decorative nel 1925 Vittorio Pica disse: « I futuristi hanno salvato l'Italia in questa esposizione ».

Plastica murale — L'organicità del Futurismo lega tutte le varie sue espressioni d'arte. Perciò era logico che la nuova architettura dovesse avere le sue plastiche murali fatte dai futuristi. I primi esempii furono gli edifici pubblici di Ostia (aeroporto), Trento, La Spezia e Palermo (Palazzi Postali), La Spezia (Municipio), ecc.
Nel 1934 venne ideata e iniziata una Mostra annuale di plastica murale futurista sotto gli auspici di S. E. Mussolini per dotare gli edifici fascisti delle decorazioni indispensabili al loro lirismo e alla loro funzione.
La Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma è stato il primo grande esempio applicato di arte futurista italiana.

Architettura futurista. — L'architettura futurista fu creata da Antonio Sant'Elia nel 1913. Prima di lui i vari innovatori esteri non erano preoccupati che di problemi tecnici, senza alcuna importanza sul rinnovamento integrale che doveva aver inizio con la conoscenza del manifesto di Sant'Elia e dei suoi progetti della « città nuova ».
Sant'Elia, primo nel mondo, fissò le basi della rivoluzione costruttiva che oggi modifica l'aspetto delle maggiori città e di tutti gli edifici. Egli fu architetto e urbanista. Intuì le città a piani sovrapposti, le case simili a macchine gigantesche, l'uso esclusivo dei nuovi materiali, le costruzioni provvisorie, la razionalità costruttiva e l'impiego di tutti i ritrovati della meccanica come fattori non soltanto tecnici ma anche estetici. L'estetica della macchina, ideata dai futuristi, è legge della nuova architettura.
Il manifesto dell'architettura futurista e i disegni di Sant'Elia furono pubblicati in tutta l'Europa, in America e in Asia. Il successo fu enorme e indirizzò su una via completamente nuova le ricerche degli architetti di tutto il mondo.
Sant'Elia morì in guerra, colpito in fronte. Dopo la guerra, per opera di Virgilio Marchi, Alberto Sartoris, delle riviste *Noi*, *Città Futurista*, *Città Nuova*, *Futurismo* e di molte altre pubblicazioni, venne continuata la battaglia per il rinnovamento edile.
Nel 1927 S. E. Mussolini patrocinò la prima Mostra di architettura futurista. Architetti futuristi di grande ingegno (Alberto Sartoris, Fiorini, Prampolini, Depero, Diulgheroff e altri) innalzarono le prime costruzioni futuriste italiane.
Nel 1932 Guido Fiorini inventò la *Tensistruttura*, definitivo sviluppo delle idee di Sant'Elia, che permetteva audacie e realizzazioni prima di allora mai pensate. La *Tensistruttura* è oggi riconosciuta in tutto il mondo e si sta già applicando a Parigi e in altri luoghi.

Musica. — L'iniziatore del rinnovamento musicale futurista è F. Balilla Pratella. Ai suoi primi manifesti del 1910 e 1911 seguì quello della « distruzione della quadratura » (la quadratura con le sue simmetrie e cadenze di piccola danza borghese, viene distrutta dall'intuizione libera di relazioni ritmiche istintive e simpatiche). Balilla Pratella passa dalla teoria all'azione con la sua sinfonia *L'inno alla vita* e con *L'aviatore Dro*.
Luigi Russolo creò l'arte dei rumori e inventò i primi intonarumori costruiti da lui. I suoi concerti di prima della guerra sono memorabili per la polemica e l'interesse che suscitarono. Dopo la guerra Russolo perfezionò i suoi « intonarumori » con un « Rumorarmonium ». Tutte le sue invenzioni in campo musicale sono riassunte nel libro *L'arte dei rumori*.
Altri musicisti futuristi italiani sono Silvio Mix e Franco Casavola, autore del *Gobbo del Califfo*.
Nel 1933 venne pubblicato il manifesto *L'aeromusica futurista sintetica geometrica e curativa* di Marinetti e del maestro Giuntini. Questi eseguì in Italia e all'estero le sue composizioni sintetiche di durata inferiore al minuto.

Il Futurismo ebbe attività in ogni altro campo dell'arte e della vita, portando sempre contributi d'idee, disinteresse e orgoglio italiano novatore.

USCIRÀ NEL MESE DI MAGGIO

GLI AMBIENTI
DELLA NUOVA ARCHITETTURA

A CURA DI FILLÌA

PREFAZIONE DI F. T. MARINETTI

Volume in grande formato, di circa 350 pagine, su carta di lusso, con 12 tavole a colori, altre 400 illustrazioni e vari studi critici

Le nuove architetture dei negozi, gli ambienti degli edifici pubblici e delle case d'abitazione, le costruzioni pubblicitarie e le plastiche murali per l'edilizia moderna, sono valorizzati e presentati con la massima organicità

IL PIÙ GRANDE VOLUME DEL GENERE PUBBLICATO IN ITALIA

U. T. E. T.

UNIONE TIPOGRAFICO
EDITRICE TORINESE

PUBBLICHEREMO NEL PROSSIMO NUMERO LE SPECIALI CONDIZIONI DI VENDITA RISERVATE AI NOSTRI ABBONATI

LA MACCHINA E L'ARTE

Negli ultimi anni siamo arrivati in meccanica a delle forme determinate attraverso equazioni matematiche, che considerate dapprima antiestetiche, ci hanno col passar del tempo abituati ad interpretarle, per cui non già esse forme bensì i sentimenti da esse suscitati si traducono in un godimento intellettuale. Se bene osserviamo *qualunque espressione artistica è tale appunto perchè siamo in grado di interpretarla in maniera che ci esprima la sua volontà*; possiede allora la macchina una volontà di espressione? Intenzionalmente no, poichè l'artista che si esprime con forme nuove persegue lo scopo di eccitare un godimento intellettuale, scopo che evidentemente non si propone l'ingegnere. È lecito però parlare di un'espressione *a posteriori* che non esisteva in origine e che dipende dal modo di concepire l'espressione. Uno spettacolo offertoci dalla natura può far vibrare la nostra emotività in maniera molto forte, però in tale spettacolo non ammetteremo generalmente coscienza espressiva con significato intenzionale. Il pittore che attraverso la sua tela riesce a renderci l'ambiente di tale spettacolo raggiunge l'arte quando la sua combinazione di forme e colore è uniformata da una volontà di espressione, proiezione cerebrale dell'artista: interpretazione, deformazione. Concetto opposto a quello kantiano.

Ci rimane da domandarci: Se non fossimo abituati a commuoverci agli spettacoli naturali, avrebbe per noi un'intenzione artistica la tela del pittore? L'iniziamento all'arte non è in ultima analisi una delle tante forme di abitudine e di ricordo? Quest'ultima frase non deve venire interpretata nel senso che chiunque possa formarsi una coscienza artistica, perchè la selezione fra artista e non artista preesiste potenzialmente: l'artista in potenza si abituerà all'arte, l'altro no, e si determina come conseguenza che non è di tutti la scoperta del bello, avvenendo quando una determinata sorgente di sensazioni viene favorevolmente percepita dall'individuo portato naturalmente ad entrare in accordo simpatico con tali sensazioni e che può di conseguenza spiegarle agli altri ossia accordare pure gli altri, che possiedono una sensibilità artistica differente, sulle sensazioni da lui patite.

Perchè non ci commuoviamo all'udire una musica primitiva che possiamo comprendere solo attraverso il ragionamento (cerebralismo), musica però che all'indigeno fa sdegnare i nostri classici?

Perchè le nuove tendenze artistiche spiegate a chi non le ha comprese vengono spesse volte tacciate di « elucubrazioni cerebrali »? Appunto perchè chi non possiede preparazione non riesce ad intuire ma deve ragionare, e la preparazione è appunto una funzione d'abitudine e di ricordo.

Ritorniamo a parlare della macchina, tralasciando di approfondire il tema accennato, il quale compito spetterebbe alla filosofia.

Per macchina non s'intende qui i piccoli o grandi rotismi e segreti congegni che sono racchiusi nel cofano di un motore o nello scafo di una nave; s'intende lo stesso cofano e lo scafo della nave, quelle sovrastrutture insomma che, considerate dapprima o comodità o necessità contingenti per tentare vie nuove, sono diventate invece parte integra della macchina che in essi ha vita. L'influsso matematico a cui alludo riguarda dunque un campo completamente rappresentativo che contribuisce parzialmente a segnare un indirizzo nell'orientamento del gusto che si affermerà in seguito. Questa influenza è completamente comprensibile poichè *l'estetica, per la sua natura, riflette tutte le attività intellettuali di un determinato periodo ed in modo maggiore ne riflette l'attività dominante.*

L'avvento della macchina nella vita pubblica ha provocato una modificazione nelle condizioni materiali dell'uomo e di conseguenza ha contribuito ad un allargamento delle vedute morali riguardando parte di queste ultime in funzione delle percezioni acquisite.

Quando la macchina divenne veicolo e cessò di rimanere fra le mura dell'officina per correre attraverso il mondo, si vergognò della sua nudità in confronto a tutte le altre opere dell'uomo che erano « vestite » di uno stile, che avevano già una tradizione, e si verificò il mimetismo della macchina. Così le locomotive si fregiarono di festoni, ghirlande e colonnine (il cosiddetto « duomo » delle locomotive americane fine secolo è un elegantissimo cofano); le automobili cercarono di riuscire il più possibile simili alle carrozze dell'epoca; chissà forse che per la mente di qualche costruttore non sia passata pure l'idea di applicare davanti alle automobili due cavalli meccanici in maniera che da lontano potessero venire confuse con vere carrozze a cavalli che a quel tempo significavano distinzione. I piroscafi poi, trassero forma dal veliero, mantenendo oltre che le linee nautiche di quest'ultimo, le linee decorative.

Fa eccezione l'aeroplano, macchina nuova priva di precedenti del genere, che non subì mai nessun stile ma la cui forma fu sempre strettamente funzionale almeno nell'intenzione, e la ragione di questo è chiara: l'aeroplano per sua natura non comporta alcuna inutile sovrastruttura.

Nell'incisione che raffigura l'inaugurazione della strada ferrata inglese fra Stockton e Darlington (27 sett. 1825) i carri adibiti al trasporto dei viaggiatori sono completamente identici nella forma alle carrozze a cavalli; il posto del cocchiere è qui occupato dal frenatore. Le automobili che primieramente furono a vapore, non osarono continuare a presentarsi in pubblico nella forma che aveva dato loro l'ingegner Cugnot nel 1770, e cominciando nel 1930 ad istituire un servizio pubblico tra Londra e Paddington e nel 1833 tra Londra e Birmingham, tolsero a prestito la loro fattura dalla diligenza. Si può osservare molto bene, nell'incisione che raffigura questo primo autobus, il nuovo cocchiere che invece delle briglie regge la sbarra del timone la quale agisce sull'unica ruota direttrice anteriore.

I continui progressi delle cognizioni scientifiche indussero la tecnica a prevalere sul gusto; si cominciò a fondere armonicamente il contenuto con il contenente, il motore col veicolo. Alla velocità le locomotive sacrificarono il lungo camino reso inutile dal tiraggio forzato, le automobili resero eguali i raggi delle due coppie di ruote abbassando il telaio ed ultimamente inclinando la parte anteriore secondo i dettami dell'aerodinamica allo scopo di evitare i vortici d'aria. Pure le navi iniziarono il loro peiodo di trasformazione. Il gigantesco « Great Eastern » che per il 1860 rappresentava indubbiamente la più ardita realizzazione della tecnica navale d'avanguardia, conservava ancora spiccatamente la forma del sorpassato veliero. Relativamente tardi si arriva a capire che la macchina deve possedere una propria linea espressiva caratterizzata dalla sua funzionalità e che altrimenti la macchina cade nel ridicolo. Difatti perchè oggi che possiamo giudicare più serenamente ci appare terribilmente buffo dal punto di vista estetico tutto il periodo della meccanica applicata che comincia con la seconda metà del secolo scorso e si protrae per alcuni anni del presente? Appunto perchè è un periodo di assestamento intellettuale in cui si va alla ricerca di sentimenti dominanti. Sono esclusi i precursori, chè quelli, per essere tali, debbono vivere prima del loro tempo. Di questo periodo conserviamo purtroppo ancora gli edifici, con i graziosi affreschi dove le dee si trastullano con le dinamo e gli apparecchi di fisica più recenti (il simbolismo idiota), i mobili stile Liberty, le macchine, per fortuna, sono sparite e con esse quelle traballanti ed orrende automobili che accoppiavano l'instabilità delle carrozze al puzzo della benzina.

Fino a che la macchina ha patito di stili passati è sempre caduta nel ridicolo e non poteva avvenire diversamente. Oggi la forma di una carrozzeria, di un transatlantico, di un velivolo, è caratterizzata da un insieme di curve determinate attraverso sistemi di equazioni matematiche; ciò che prima era un rivestimento estraneo della macchina viene deformato dagli scopi del motore che racchiude, ossia questo rivestimento diventa macchina esso pure. Il complesso di tutte queste forme caratterizza un'estetica che senz'altro è sentita sempre più: l'artista trova in esse la risoluzione di un gusto, l'ingegnere quella di formule matematiche.

Chiunque può convincersi delle reali trasformazioni subìte dalle macchine in questi ultimi anni: sarebbe sufficiente paragonare le grandi navi come il « Rex » ed il « Conte di Savoia » con quelle costruite solo qualche anno prima per accorgersi che pure dal lato espressivo è avvenuto un mutamento di forma e di masse, e giacchè si è in argomento di navi è utile accennare ad una questione di forma che le riguarda. Il primo camino del primo piroscafo non aveva certo un compito estetico bensì un compito funzionale, però mantenendo la sua presenza sopra tutte quelle navi, e solamente su quelle, mosse dal vapore, ci abituò a considerare i camini parte integrante del piroscafo al punto che vennero pure conservati sulle motonavi in omaggio al gusto. Tali camini ora non sono più cilindrici ed altissimi ma completamente modificati e studiati in modo da offrire la minima resistenza all'avanzamento della nave in base ai postulati aereodinamici. In epoca molto prossima, allo scopo di ottenere qualche nodo orario in più, vedremo l'ultimo ponte delle motonavi completamente sgombro da qualsiasi massa metallica. Questa asserzione è comprovata dai progetti e modelli delle future navi velocissime. Quando la velocità commerciale dell'automobile, in virtù di perfezionate e moltiplicate autostrade, potrà raddoppiarsi, vedremo circolare delle carrozzerie d'una forma sino ad oggi poco diffusa e riservata alle autopiste. Pure il treno muta forma: abolizione del fumaiolo nella locomotiva, di sportelli e maniglie sporgenti, applicazione anche ad esso delle leggi aereodinamiche: vagone Zeppelin, Littorina.

Tali forme tendono a diventare rigidamente funzionali; sono forme matematiche, forme che oggi possono anche dispiacere ma che domani sapremo interpretare anche dal lato emotivo; forme poste con intenzioni niente affatto espressive, interesseranno in seguito l'estetica perchè rappresenteranno un'intenzione. Lo stile futurista deve molto alla macchina perchè è appunto da essa che ha ricavato oltre che l'acciaio, pure i temi di linee plastiche interpretandole ai suoi fini architettonici. Chi ha suggerito al Futurismo di progettare palazzi con gli spigoli arrotondati, quasi che necessitasse loro di opporre una minore resistenza al vento? Chi ha suggerito l'impiego dell'acciaio cromato nella costruzione dei mobili e certe maniere di elevare pareti ed attaccare ballatoi all'usanza delle corazze e dei ponti delle navi? Evidentemente la macchina. Alcune forme di scale e finestre non sono forse tolte di sana pianta dalla nave? La nave è stata quella che ha ceduto più forme alla nuova architettura a causa del compito comune dell'abitabilità. La casa diventa così « una macchina da abitare ».

Il mutamento estetico provocato dalla macchina è già in parte avvenuto. Nel secolo scorso la macchina uscita dall'officina ha dovuto indossare uno stile per non rappresentare la nota stonata; oggi oltre possedere una sua forma ben determinata, applica le sue linee anche all'architettura, alla statica. I secoli scorsi rappresentavano il prevalere della statica sulla dinamica, anzi quest'ultima quasi non esisteva e la macchina era l'ultima giunta; nel nostro secolo, il secolo della velocità, avviene naturalmente il contrario. La macchina possiede già un principio di forma matematica che domani possiederà interamente, mentre l'architettura si orienta verso uno stile meccanico. La Tensistruttura non è architettura matematica?

Si può concludere in sintesi: la macchina, *questo insieme di materia dalla forma funzionale*, possiede inizialmente quella forma che più risponde alla sua funzione secondo le vedute tecniche del momento; l'interpretazione di tali forme finisce per piacere, e a tal punto comincia una relazione tra l'evolversi della macchina e quello del gusto. Difatti, se per nuovi motivi tecnici la forma della macchina deve radicalmente mutare, il mutamento non è in pratica repentino, appunto perchè l'evolversi del gusto estetico possa facilmente seguirlo e giustificare la nuova forma.

ANGELO MONTANI

Invitiamo i pittori e gli scultori, iscritti al Sindacato Fascista Belle Arti, a richiedere alla Direzione della nostra rivista il programma della Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale.

SENSIBILITÀ NUOVA

Il primo valore del Futurismo italiano è nell'unità che lo distingue e che raggruppa l'integrale rinnovamento delle arti e della vita. In politica e nei costumi, in poesia, in pittura, in scultura, in architettura e in musica, il Futurismo è sempre stato coerente, rivoluzionario, innovatore, creatore e precursore. Nessun altro movimento in Italia o all'estero può vantare questa forza organica che permette al Futurismo di essere oggi vivo e duraturo come 25 anni or sono.

Chi combatte il Futurismo dimentica che il principio di uno stile del movimento è strettamente legato al principio fascista della rivoluzione continua e alla legge della macchina eternamente progressiva. Principii e leggi che non ammettono pesi tradizionali e guardano sempre decisamente verso il domani. I giovani dell'Italia mussoliniana non devono subire l'incatenamento del passato e il timore dell'audacia. L'ordine del Fascismo, del Futurismo e delle macchine è un ordine fatto di sintesi, di forza, di coraggio e di superamento, non soltanto nell'esistenza pratica e nello sport, ma anche nell'organizzazione sociale e nella creazione artistica. Conquista cioè di campionati in ogni ramo della vita e dello spirito.

Il bisogno sovrano di una realtà umana che racchiudesse l'esame scrupolosamente oggettivo di tutti i processi tecnici, estetici e spirituali dell'architettura conosciuti sin qui, e riassumesse in geniale sintesi gli insegnamenti utili alla creazione di un nuovo mondo costruttivo, era sentito dai primi novatori sin dall'immediato anteguerra. Ed apparirono in buon punto le ardite opere di Antonio Sant'Elia ad illustrare quella che sarà più tardi la città funzionale, mentre i classici dell'arte gestivano la costruzione coi vacui precetti di un bieco formalismo. Ma chi del classicismo non seguì che lo spirito, trovò invece mirabile e piena di sviluppi l'architettura dei creatori viventi che da Le Corbusier a Walter Gropius, da J. P. Oud a Theo van Doesburg, da El Lissitzky a Szymon Syrkus e da Ludwig Mies van der Rohe a Marcel Breuer, affermarono — coi loro studi e colle loro realizzazioni — che razionalismo e bellezza, ragione e sensibilità, tecnica ed estetica non erano termini antinomici. Come non risultò affatto che l'architettura razionale dovesse necessariamente uccidere la pittura. Uccise, se mai, una sola pittura, quella che non dovrebbe essere mai nata (la pittura ispirata al « fauvisme »), quella che ha creduto fare astrazione dall'architettura, quella che ha creduto poter vivere contro ed al di fuori di questa.

La vastità della cultura tecnica e plastica, onde meritatamente gli architetti suaccennati vanno noti su tutti gli altri artisti europei, ha contribuito efficacemente alla creazione di un nuovo mondo spirituale del quale non siamo ancora che alle prime importanti battute. Davanti alle loro esperienze, ogni pregiudizio tradizionale scompare e la figura maschia della rivoluzione appare nei suoi effetti più salienti.

Del cimitero di ideologie che l'architettura nordica andava offrendo quale criterio unico dell'arte-edilizia, Le Corbusier ruppe i ponti che la univano ad una mitologica interpertazione della vita moderna, e portò quei miseri resti verso una incalcolabile rovina, basando invece i principii della nuova architettura su fattori economici, biologici e sociali. Così nacque la « machine à habiter » edificata su palafitte, che trasformò totalmente il modo di intendere la casa e l'urbanismo.

A provare che la tecnica standardizzata non limita minimamente nè la fantasia nè i mezzi espressivi, ma è circoscritta dai quadri stessi di questi, ci pensò Walter Gropius, il precursore dell'architettura trasparente, dell'abitazione di vetro. D'altra parte, il movimento che doveva restaurare l'ordine e la disciplina nella costruzione trovò in J. P. Oud un animatore della casa operaia, della casa minima adatta ai bisogni delle grandi masse lavoratrici alle quali erano state negate sinora le possibilità di un facile sviluppo fisico e l'ambiente idoneo ad una più sana, normale elevazione dello spirito, per altro senza cadere nelle reti improduttive del materialismo storico applicato all'architettura.

Chi non sente la grandezza di tale innovazione, non potrà certo intendere appieno il contributo geniale di Theo van Doesburg (morto prematuramente nel 1931) il quale scoprì la quarta dimensione dell'architettura col sistema delle piante trasformabili e attuò le interpretazioni di ambienti a pareti scorrevoli e a elementi policromi. Per dimostrare poi che il funzionalismo può sviluppare l'edificio in altezza senza incorrere negli errori del grattacielo americano, El Lissitzky progettò le famose « città-torri » (a pareti esterne di vetro e struttura di cemento armato) unite fra loro da complessi architettonici orizzontali disposti a mo' di ponti; mentre Szymon Syrkus stabiliva le norme pratiche della città di acciaio da costruirsi con elementi multipli e normalizzati fabbricati in serie continua.

La concezione della casa dinamica a pianta libera è rappresentata dai lavori di Ludwig Mies van der Rohe, l'architetto che ha saputo conferire all'abitazione dell'uomo il più accogliente aspetto, pur piegando l'arte edilizia alle sole proprietà intrinseche dei materiali moderni e facendola partecipare alla natura circostante in una suprema armonia.

Il dopoguerra, travagliato e ossessionato, ha visto ancora un segno inconfondibile della ricchezza magica del funzionalismo coll'invenzione del mobile metallico dovuta all'architetto Marcel Breuer. Il mobilio tubolare delimita le forme di una nuova vita, contiene tutta una metafisica dell'architettura interna magnificando quella bellezza astratta che potrà diventare, in avvenire, il vertice dell'utilità e dell'intelligenza.

architetto
ALBERTO SARTORIS

ATTIVITÀ FUTURISTE

MOSTRA D'ARTE FUTURISTA A PARIGI

Alla « Galleria Bernheim Jeune » di Parigi, presenti le autorità italiane e straniere, con l'intervento di una grandissima folla di letterati, di critici, di amatori, di artisti, ecc., S. E. Marinetti ha inaugurato la Mostra d'arte futurista italiana comprendente:

Plastiche murali per l'edilizia fascista di Prampolini, Fillìa, Oriani, Mino Rosso, Fortunato Depero, Benedetta, Ugo Pozzo.
Sala personale di Enrico Prampolini con 30 quadri di aeropittura.
Sala personale di Fillìa con 8 quadri di arte sacra futurista e 4 di aeropittura.
Sala personale di Depero con quadri, disegni, arazzi e cuscini.
Sala personale di Mino Rosso con sculture e aerosculture.
Sala personale di Tullio d'Albisola con ceramiche futuriste.
Sale collettive di pittura, con opere di: Gerardo Dottori, Tato, Pippo Oriani, Di Bosso, N. Diulgheroff, Vottero, Dal Bianco, Franco Costa, Ugo Pozzo, Favalli, Belli, Andreoni, Fides Testi.

Nella stessa Galleria, durante la Mostra, hanno avuto luogo varie serate, tra le quali quella di Aldo Giuntini sull'aeromusica.

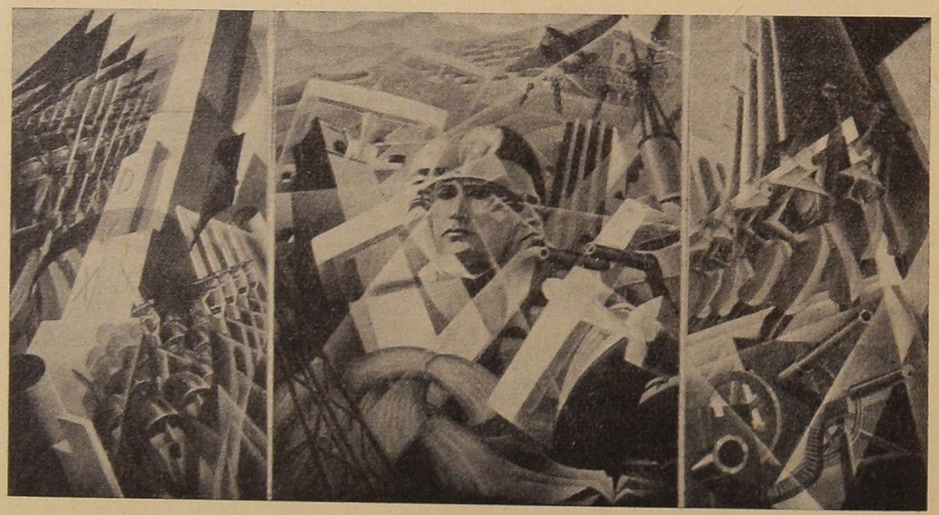
La Mostra ha sollevato in tutta la stampa parigina e nel pubblico un vasto interessamento, che dimostra l'attualità e l'importanza del Futurismo italiano, precursore di tutti gli avanguardismi esteri.

MOSTRA D'ARTE FUTURISTA A PALERMO

Organizzata dall'Ente della Primavera Siciliana e ordinata da E. Prampolini e F. Monarchi (che scrisse la prefazione al Catalogo), ha avuto luogo la Mostra d'arte futurista, dove si affermarono le opere di Dottori, Prampolini, Tato, Vottero, Dal Bianco, Mino Rosso, Costa, Belli, Favalli, D'Anna, Adele Gloria, Ugo Pozzo, Gambetti, ecc. Particolare importanza hanno avuto le due mostre personali di Fillìa e di Pippo Oriani, con opere di aeropittura e arte sacra futurista.

MOSTRA D'ARTE FUTURISTA A ISTAMBUL

È imminente l'inaugurazione della Mostra d'arte futurista italiana a Istambul, dove verranno esposte le principali opere che hanno figurato alla recente Mostra di Palermo. S. E. Marinetti inaugure la Mostra.



ALESSANDRO BRUSCHETTI — " Sintesi fascista ,,

ROMA

Ideata dal quindicinale « Conquiste », in collaborazione con il *Circolo Adriatico*, ha avuto luogo a Roma una Mostra d'arte di giovanissimi, inaugurata da S. E. Marinetti, dove, tra gli altri, hanno esposto i futuristi Gonni, Ketof e Tano.

PARIGI

Agli « Amici del 1914 » ha avuto luogo un grande ricevimento in onore di S. E. Marinetti, per esaltare nel creatore del movimento futurista il grande patriota, il precursore del Fascismo e l'instancabile assertore d'italianità.

TORINO

È imminente l'inaugurazione, in una nota Galleria d'arte di Torino, di una Mostra d'arte futurista che comprenderà gran parte dei lavori recentemente esposti a Parigi. S. E. Marinetti terrà una conferenza sui nuovi sviluppi della plastica futurista. I futuristi Oriani, Mino Rosso, Ugo Pozzo, Vottero, Costa e Dal Bianco hanno pure esposto alla Mostra sindacale della Promotrice di Torino.

VERONA

Alla presenza di S. E. Marinetti, ha avuto luogo a Verona una riunione di gruppi futuristi, dove si sono discussi vari problemi organizzativi interessanti i gruppi di quella regione. Tra gli altri, erano presenti i pittori Ambrosi, Di Bosso, Mariotti, Bonente.

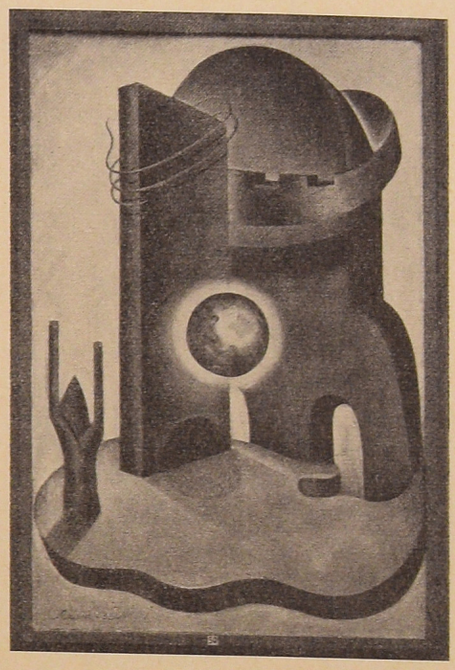
IDEOLOGIA DEL FUTURISMO

E DEI MOVIMENTI CHE NE DERIVANO

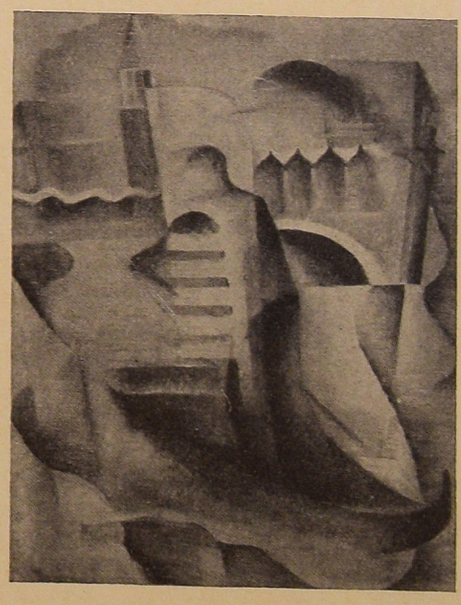
Pubblichiamo una tavola riassuntiva dell'ideologia del futurismo e dei vari movimenti esteri che ne derivano. Riteniamo utile precisare la originalità e il primato di moltissimi principii contenuti nei manifesti futuristi, perchè spesso vediamo sorgere piccoli gruppi di giovani artisti o leggiamo articoli polemici, in cui si dimentica che quanto è da questi presentato come nuovo è già da tempo precisato e scoperto dai futuristi. Assurda posizione polemica che crea nei giovani facili confusioni e fa considerare provenienti dall'estero valori estetici che gli artisti stranieri avevano da tempo preso ai futuristi italiani:

Arte-vita esplosiva. Italianità parossista. Antimuseo. Anticultura. Antiaccademia. Antilogica. Antigrazioso. Antisentimentale. Contro città morte. Modernolatria. Religione della novità originalità velocità. Inegualismo. Intuizione e incoscienza creative. Splendore geometrico. Estetica della macchina. Eroismo e pagliaccismo nell'arte e nella vita. Caffè-concerto, fisicofollia e serate futuriste. Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Sensibilità geometrica e numerica. Parole in libertà rumoriste. Tavole parolibere sinottiche colorate. Declamazione sinottica marciante. Solidificazione dell'impressionismo. Sintesi di forma-colore. Lo spettatore nel centro del quadro. Dinamismo plastico. Stati d'animo. Linee-forza. Trascendentalismo fisico. Pittura astratta di suoni, rumori, odori, pesi e forze misteriose. Compenetrazione e simultaneità di tempo-spazio, lontano-vicino, esterno-interno, vissuto-sognato. Architettura pura (ferro-cemento). Imitazione della macchina. Luce elettica decoratrice. Sintesi teatrale a sorpresa senza tecnica e senza psicologia. Simultaneità sceniche di gaio-triste, realtà-sogno. Dramma di oggetti. Scenodinamica. Danza parolibera meccanica del corpo moltiplicato. Danza aerea e teatro aereo. Arte dei rumori. Intonarumori. Rumorarmoni. Archi enarmonici. Pesi misure prezzi del genio creatore. Tattilismo e tavole tattili. Alla ricerca dei nuovi sensi. Parole in libertà e sintesi teatrali e olfattive. Flora artificiale. Complesso plastico motorumorista. Vita simultanea. Protezione delle macchine. Declamazione politimbrica. Simultaneità costruita. Arte Sacra futurista. Aeropittura. Cucina futurista. Fotografia futurista. Contro l'esterofilia.

ORFISMO: Cubismo pittorico, dinamismo plastico, colore soggetto, musicalità del quadro.
CUBISMO LETTERARIO: Rimbaud, parole in libertà, ideogrammi, immagini senza fili. Modernolatria.
DADAISMO: Nichilismo. Balbettìo infantile e tavole parolibere.
SIMULTAISMO: Verso libero, parole in libertà e prosa parolibera. Poemi a molti piani.
CREAZIONISMO: Futurismo francese ossessionato di astratto e di impreciso.
PURISMO: Pittura di pure forme. Architettura pura.
ZENITISMO: Futurismo letterario jugoslavo barbaro antieuropeo.
SURREALISMO: Subcosciente e sogno. Freud, stati d'animo, Boccioni, dadaismo filosofico.
RAGGISMO o CUBOFUTURISMO: Dinamismo colorista russo.
VORTICISMO: Dinamismo plastico inglese.
ESPRESSIONISMO: In pittura: musica alogica di colori. Nel teatro: sforzo di sintesi antitradizionale.
COSTRUTTIVISMO: Composizione architettonica astratta leggermente emotiva di linee tipiche. Estetica della macchina.
SUPREMATISMO: Composizione astratta fredda di linee essenziali.
IMMAGINISMO: Futurismo letterario anglosassone. Modernolatria.
ULTRAISMO: Futurismo spagnolo.



SCAINI " Architettura spirituale ,,



IVAN NENOFF (SOFIA) " Sintesi veneziana ,,

(Nenoff è un futurista bulgaro che ha lavorato ed esposto in Italia. Appartiene al gruppo futurista bulgaro, del quale è il maggior esponente Nicola Diulgheroff, architetto e pittore, noto in Italia dove abita e che da molti anni partecipa all'attività del movimento futurista italiano. Il pittore Nenoff terrà prossimamente un'altra Mostra personale a Roma).

FOTOPLASTICA

In Italia i futuristi hanno da molti anni realizzato delle fotografie futuriste esposte in molte Mostre. Le teorie della fotografia futurista sono riassunte nel manifesto firmato da Marinetti e Tato. In questi ultimi anni vi fu anche a Parigi un grande interesse per la fotografia.

Mostre di fotografie del Daguerre, che fu uno tra i primi fotografi parigini, di Nadar che si specializzò nel ritratto di grandi personalità, di Atget che lasciò squisite fotografie della vecchia Parigi, aumentarono il favore degli artisti e degli amatori.

Parigi, centro dell'arte mondiale, è sempre stato il centro dei più originali collezionisti del mondo, perciò tutti i generi di fotografie dell'Ottocento si vendono a prezzi molte volte esagerati. Le diverse ricerche e le molte realizzazioni che artisti moderni son riusciti ad ottenere con l'apparecchio, hanno portato la fotografia al livello delle arti plastiche, tanto che si potrebbe ben dire che la vita meccanica va aumentando il campo d'azione dell'arte. Specialmente dopo gl' interessanti *films*: « *Théâtre mécanique* » di Fernand Léger, « *Marche des machines* » di Eugène Deslav, « *Chien Andaloux* » di Dali, i *films* di Man Ray e di alcuni altri, la fotografia con le sue molteplici possibilità è divenuta adatta a ricerche plastiche a cui si son dedicati artisti quali Metzinger, Moli Nay, Bayer, Baumeister di Düsseldorff (che è riuscito ad applicare la fotografia alla sua pittura sia con fotomontaggi che con insiemi plastici). Parecchi fotografi di valore son sorti in questi ultimi anni a Parigi quali Man Ray, Germaine Krull, Gerda Tungel, Suges, Hoenigehunue e altri. Tra tutti questi artisti dell'arte fotografica, nessuno però è riuscito a realizzare fotografie eccezionalmente moderne come quelle di Florence Henri.

Non bisogna credere che per ottenere un buon plastico fotografico vi sia necessariamente bisogno di apparecchi speciali o di grandi installazioni; al contrario l'apparecchio è per il fotografo ciò che la tradizionale tavolozza è per il pittore. La scelta dei soggetti e le possibilità plastiche per renderne la loro efficacia, sia nella profondità di chiaro-oscuro che nelle tonalità, richiedono studi profondi e continue ricerche tecniche.

L'artista in fotografia può servirsi di mezzi che non gli sono concessi nella tradizionale pittura, per esempio la sovrapposizione dei piani, le velature o i grandi contrasti, il montaggio ed i riflessi di prismi luminosi di specchi o di luci, sovrapposti con oggetti inverosimili o totalmente astratti, come Florence Henri ha reso nei lavori riprodotti in questo numero della rivista.

Uno dei maggiori pregi tecnici dell'arte di Florence Henri è, secondo me, quello del ritocco (lavoro di grande diligenza ed infinita accuratezza, che in questa artista non si rimarca mai) ed il difficoltoso lavoro d'ingrandimento. Osservate accuratamente i ritratti di F. Léger e di Kandinsky, e ne rimarcherete un realismo che raggiunge quasi l'astratto.

Florence Henri, pittrice di gran talento e di grande personalità, che fu allieva di Léger e di Ozenfant e che attinse anche un po' nelle sue aspirazioni alla nobile arte di Mondrian, è divenuta oggi il fotografo più ricercato dal pubblico scelto, cioè dal pubblico intellettuale che nella fotografia non cerca la sola fisionomia o le caratteristiche personali ma bensì l'estetica e l'armonia che possano essere coerenti con le arti plastiche d'avanguardia.

A. CIACELLI

LA FOTOGRAFIA FUTURISTA

MANIFESTO FUTURISTA

La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenuta con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: « sembra un quadro », è cosa per noi assolutamente superata.

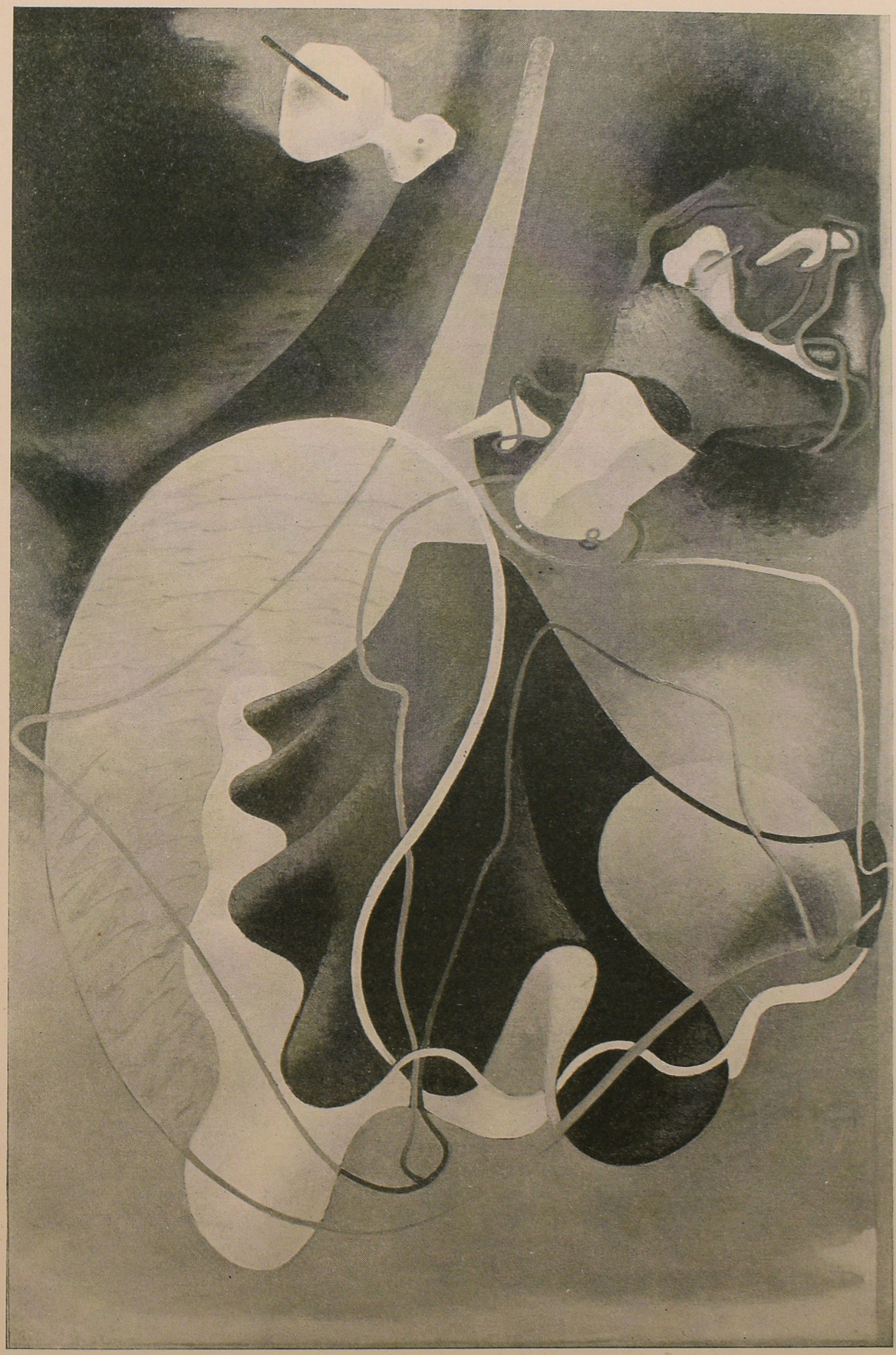
Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creata da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1922 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche: 1. Il dramma di oggetti immobili e mobili, e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili; 2. Il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi; 3. Il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali; 4. La spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente; 5. La fusione di prospettive aeree, marine, terrestri; 6. La fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso; 7. Le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali; 8. La mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio; 9. Le drammatiche sproprozioni degli oggetti mobili ed immobili; 10. Le amorose o violente compenetrazioni di oggetti mobili od immobili; 11. La sovrapposizione trasparente e semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo-sogno; 12. L'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio; 13. La interpretazione tragica o satirica della vita mediante un simbolismo di oggetti camuffati; 14. La composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano, nè di vegetale, nè di geologico; 15. La composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo; 16. L'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo d'illudere gli osservatori aerei.

Tutte le ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra.

F. T. MARINETTI
(1930) T A T O

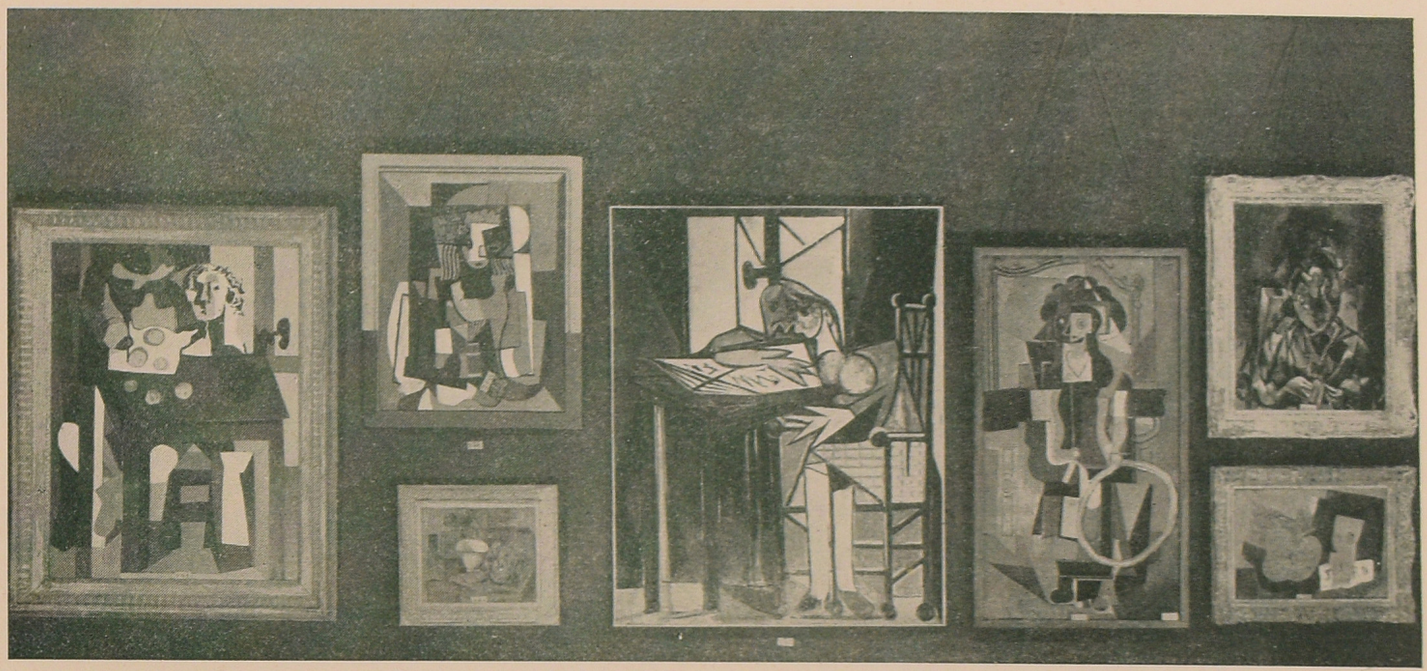
FILLÌA — **IL GOLFO DELLA SPEZIA**

(PITTURA NEL SALONE D'ONORE DEL MUNICIPIO DELLA SPEZIA - ARCHITETTO O. ROSSI)

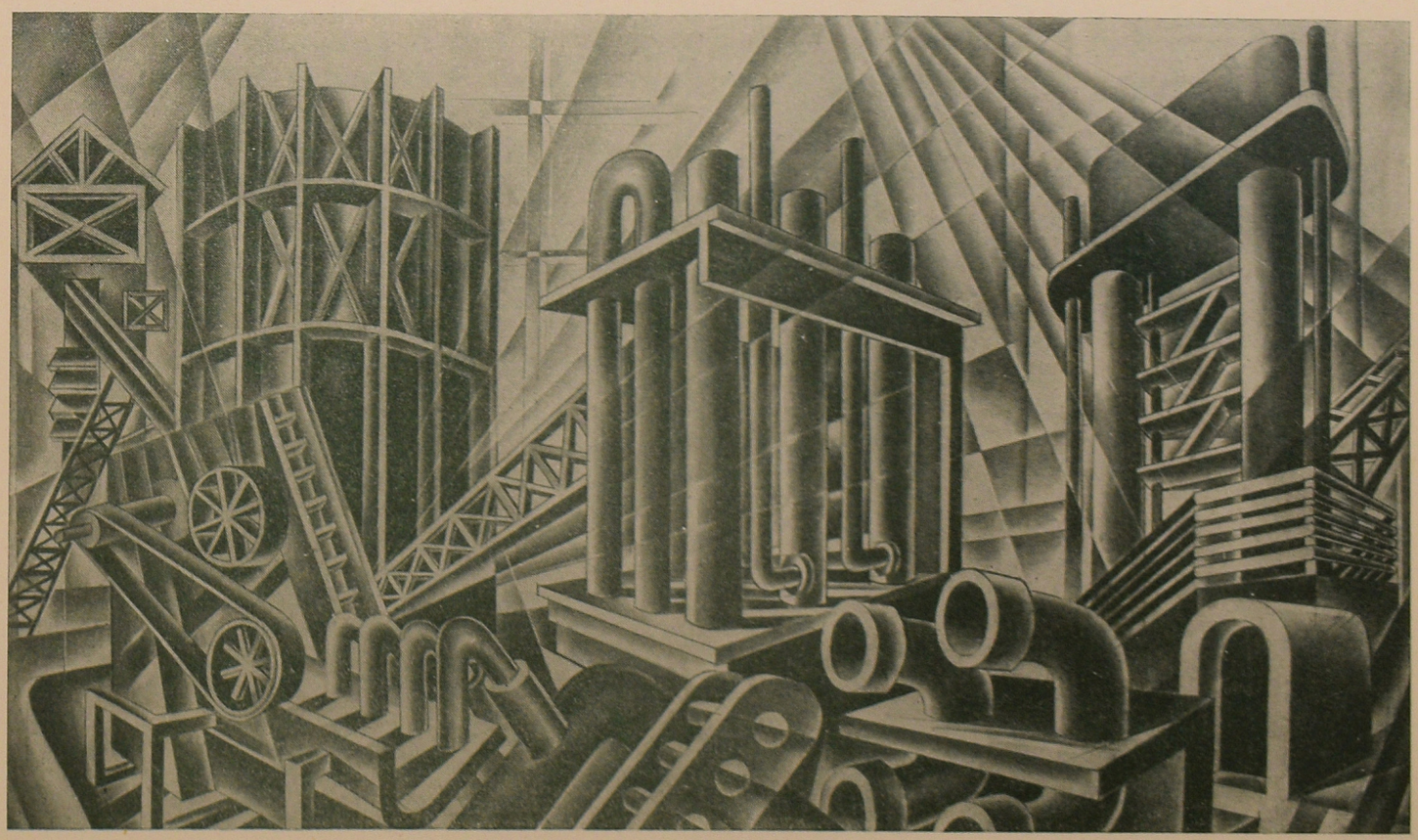


ENRICO PRAMPOLINI — **RITMI DI DANZA**

(SECONDA QUADRIENNALE DI ROMA - SALE FUTURISTE)



PARTICOLARE DELLA PARETE DI PABLO PICASSO ALLA MOSTRA DEI " CREATORI DEL CUBISMO „ A PARIGI



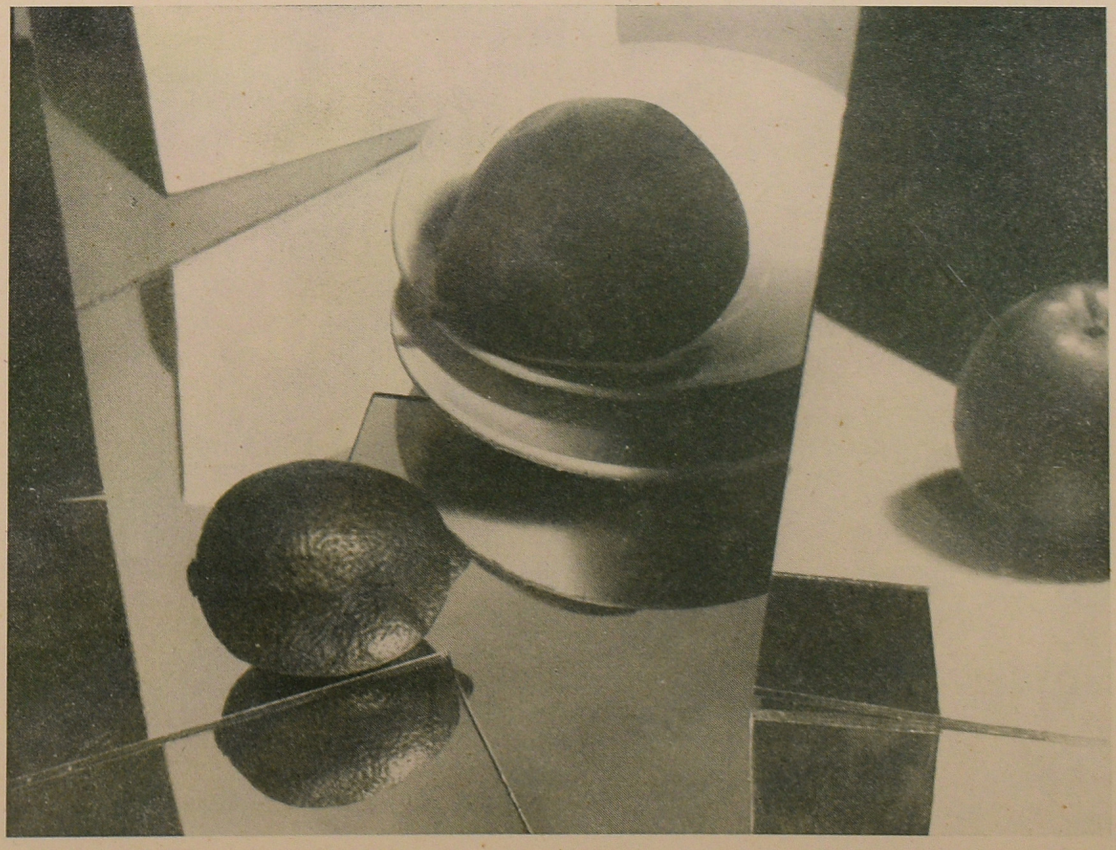
FORTUNATO DEPERO — **ARCHITETTURA MECCANICA**

PIPPO ORIANI

ELEMENTI DI VITA AEREA

UGO POZZO **FIGURE**

FLORENCE HENRI COMPOSIZIONE FOTOGRAFICA



FLORENCE HENRI COMPOSIZIONE FOTOGRAFICA

GLI AFFARI DEL PRIMO PORTO MEDITERRANEO - GENOVA

Questa lirica di Luciano Folgore è stata scritta in occasione della gara di poesia sul tema "gli affari del primo porto mediterraneo: Genova„ ma, per volontà dell'autore, non ha partecipato al concorso.

Affari del porto di Genova:
vita lavoro respiro
dell'uomo, del sole e del mare;
numeri e cifre nel libro d'oro dei giorni,
nel quadro stellare delle notti mediterranee.

Moli, pontili, banchine
tutti partenze e ritorni.
Ecco l'aroma dei tropici in sacchi di spezia,
ecco l'odore del largoceano del nord
stivato dentro barili di pesce secco e salato,
ecco la nera e lucente geometria del carbone
ed il fragore festoso del ferro
liberato dal tenebroso silenzio delle sentine.

Sempre un fervore di macchine tentacolari
che prendono e danno,
ch'aprono e chiudono
bocche ed artigli d'acciaio,
che aspirano e soffiano, col ritmo preciso
dei loro polmoni meccanici,
nuvole, fiumi, colonne
di luminose granaglie.

Fatica incessante di sbarchi e d'imbarchi
che si risolve nel calcolo di pesi, di tare,
di provvigioni, di paghe;
contabili e mastri. Le merci diventano segni
e geroglifi d'un linguaggio cifrato
che prende cisterne di petrolio,
cataste di legname,
cubi d'antracite,
piramidi di frutta equatoriali
e le concentra nel breve spazio d'un numero.

Numero: goccia di poesia
in cui son riflessi arcobaleni di cose
(foreste, miniere, orizzonti, stagioni,
sogni, avventure, speranze
e latitudini umane).
Nel libro del dare e dell'avere
la cifra del traffico e del commercio è vivente,
in essa vibrano l'orgoglio, la forza,
l'intraprendenza perenne di tutta una razza.

Arrivo e partenza di navi;
dal porto di Genova passa
il meridiano marino della ricchezza italiana
e l'aritmetica azzurra delle onde
eleva a potenza la nostra volontà
d'essere come sempre
l'arteria maestra d'un mondo operoso.

Affari instancabili del porto di Genova.

(Roma, 1935-XIII)

LUCIANO FOLGORE

BENEDETTA
SCRITTRICE FUTURISTA

« Le Forze Umane » e « Viaggio di Garará » sono le due opere cui la scrittrice futurista Benedetta raccomanda, sino ad oggi, il suo nome; opere che possiedono qualità intrinseche e che hanno un loro valore particolare nel campo della produzione letteraria d'avanguardia.

« Le Forze Umane » è un *romanzo vissuto*, ove l'amore e la morte — eterni poli della vita — hanno una celebrazione egualmente intensa e ove pensiero e sensibilità trovano una partecipazione egualmente armonica.

Sotto il pollice plasmatore della scrittrice le vicende della sua propria vita si sono trasformate in una visione densa di interiorità, alla quale il particolare procedimento della *deformazione lirica* ha impresso un suggello singolare. Il piano di composizione del romanzo è semplice; lo svolgersi degli eventi muove da zone cupe di dolore (la morte del padre ed uno stato d'animo di disagio affettivo e spirituale), per assurgere, attraverso complesse situazioni interiori sottilmente analizzate, alla nascita dell'amore, poi al suo dominio pandemico, ossia alla perfetta consonanza dell'Io (armonia di spirito e di senso, del « nucleo sentimentale » e del « nucleo intellettuale ») con l'altro Io, capace di eco. Così, dopo la lotta col dolore e l'accettazione dell'irreparabile, si inizia per la protagonista un'altra lotta, intima ed aspra: la lotta degli elementi spirituali, che vogliono difendere la loro omogeneità ed autonomia, contro le forze dell'istinto, le quali spingono la protagonista ad una evasione da sè stessa, ad una trasfusione della sua individualità in un'altra. In altri termini, ella sente che l'amore si oppone alla gelosa conservazione della sua *assoluta* unità psichica, ed il romanzo ritrae con vigoria le vicende di questa lotta fra istinto e volontà, lotta che passa poi su di un piano esteriore e che si combatte fra il nucleo femminile — preoccupato della compattezza del proprio *cosmos* — e il nucleo maschile — sicuro di vincere e di dominare ed animato da una forza centripeta.

Ma quella vibrazione armoniosa che il sentimento d'amore produce imparzialmente sui due nuclei in antitesi, vince — con tutto il potere di una forza trascendente — ogni ostacolo spirituale e concettuale, e la comprensione reciproca genera il miracolo della piena ed assoluta fusione delle due individualità. Opera di spiritualità e di sentimento che si distanzia assai dai varî aspetti che assume il romanzo nella letteratura femminile e che rivela nella Scrittrice qualità creative ed acume di analisi tutt'altro che comuni. Non manca poi al lavoro una efficacia rappresentativa ed una agilità stilistica tanto più difficile a conseguirsi quanto più arduo era il soggetto, spesso tenuto su di un piano di astrazione e di incorporeità.

Se con « Le Forze Umane » la nostra Scrittrice ha dato prova di aver saputo superare posizioni romantiche e sentimentali che infestano la letteratura non solamente femminile e fanno del romanzo un luogo comune, col suo secondo libro « Viaggio di Garará » ella sorpassa anche la zona della autobiografia e si avventura arditamente nella zona della pura creazione, della invenzione poetica, che astrae dal contingente e dal razionale, per immedesimarsi nella essenza delle cose e scoprirne gli occulti rapporti, quei rapporti maggiormente ricchi di imprevisto lirico.

Il « Viaggio di Garará », *romanzo cosmico per teatro*, è un poema; un poema da leggersi e non — secondo me — da rappresentarsi sulle scene.

Potrebbe essere letto ritmicamente ad alta voce e sottolineato da musiche che contribuiscano a creare una specie di atmosfera lirica attorno alle voci dei diversi personaggi simbolici, specie dei cori.

È un poema in tre tempi.

Mi limiterò ad un riassunto sintetico di questi *tempi*, rimandando il lettore alla originale *presentazione* che F. T. Marinetti ha premesso al lavoro.

Primo tempo: Garará, vecchia nana deforme che in luogo delle gambe ha, a guisa di stampelle, aguzzi compassi misuratori, inizia il suo viaggio a traverso il regno della *Materia Dinamica*, montuoso paesaggio primordiale formato dalla corpulenza straripante di Mata, simbolo dell'ingordigia della materia, che ingurgita senza posa nella sua enorme pancia a imbuto « viscidumi semivivi ». In questa specie di lago sommerso da cupe nebbie i Dinici, piccoli esseri nero-ebano, sottilissimi ed acefali, pescano ininterrottamente.

Invano Garará cerca di valutare, di misurare quella corpulenza elefantiaca e quei paraggi senza orizzonti e senza forma, invano tenta di opporsi alla bestialità della fame insaziabile, di Mata, come inutilmente cerca di disciplinare l'eterno lavoro dei Dinici: razionalità, equilibrio, distinzione gerarchica cadono al suolo, brandelli inutili che Garará trascina a guisa di stracci. In questo *tempo* il predominio della *materia* « informe, feconda, ingorda, distruttrice », è reso con efficacia plastica e con forza di evocazione, tanto più difficile da conseguirsi quanto volutamente incolore e monotona è la raffigurazione dell'ambiente statico (peraltro vivamente contrastante con l'iperdinamismo isteroide dei Dinici) e quanto monocorde ed elementare è il dialogo fra i protagonisti.

Il *Secondo tempo* (un gioco caleidoscopico di luci, colori, canti, danze) ci porta nel regno delle *Volontà-Tensioni*, ove l'atmosfera trasparente è divisa in tre zone: grigio perla al basso, rosa lacca al centro, giallo sole in alto »; regno abitato da esseri chimerici — i Voluit, i Convol, i Tebii, gli Illiri, i Saoa, gli Acri — che Garará col fascino della voce, col trasmestìo della sua gruccia-compasso indagatrice, cerca di turbare e rimescolare, distruggendo i limiti naturali delle tre zone, per imporre un nuovo ordine, il *suo* ordine; ma il bosco magico delle Volontà-Tensioni spunta il compasso logico di Garará, che è anche aspramente controbattuta dagli *irrazionali* propositi delle piante-forze (« possibilità di evasione »); mentre l'*ombra* (ossia il *pessimismo*) fa crollare « una trave d'oro nel Tempio del Destino ».

L'orizzonte di esattezze, di determinismi « senza sforzi differenziatori » è offuscato; Garará cede d'innanzi l'incantesimo lirico delle « offerte ».

In questo « secondo tempo » l'astrazione attinge momenti di vivo lirismo, un lirismo che, senza perdere il suo particolare carattere di immaterialità, si veste di imagini soffuse di mistico ardore: « L'arco della nostra felicità di smeraldo è sostenuto dal nostro calice roseo, tutto beato di sentire la vita verde sorgere dalla nera terra e incurvarsi e ricadere in essa ». Ed anche: « Il nostro respiro adorante è divenuto una trasparenza immateriale ritmata. Vorremmo disperderci in affinità nella tua luce infinita, o cielo, e versare nel tuo grande cuore l'eterno tormento della terra perchè vi si riposi ».

Terzo tempo: Sconfitta dalle forze-piante del bosco; Garará perviene alla spiaggia delle Libertà Creatrici, verde riva gioconda ornata di giardini « bagnata dal mare infinito del pensiero azzurro », abitata dagli Allegri, esseri multicolori cantanti e danzanti dal capo sferico e luminoso. La vecchia nana ne è abbagliata; l'atmosfera elettrizzante la suggestiona, la seduce: « Le architetture nitide e luminose del vostro giar-

dino allargano il mio respiro, sembrano lavarmi del grigio che mi imbeve ».
Ragionamenti e sillogismi, distinzioni e definizioni cadono d'innanzi alla giocondità dell'*intuizione*, che, fulminea, vede e comprende tutto senza intermediarii cerebrali, senza schemi preformati, senza binarii obbligati.
Al gioco delicato, soave, idilliaco — tutto vibrazione di sensibilità — dei Piccoli Allegri, che creano una ricca gama di aspetti della gioia, si contrappone l'avvento sinfonico e drammatico di Fuoco e Luce — i veri protagonisti del Poema — che appaiono d'improvviso come una rivelazione divina.
In un dialogo d'amore astrale, e, al tempo stesso, torridamente sensuale, scandito da un complesso ritmo di danza, essi attingono l'assoluto possesso e l'ultima ebrezza. Ma Luce tutto purifica col suo amore-ardore, con la sua trasparente levità, col suo eroismo mistico, così che Fuoco — dopo l'amplesso incandescente che sta per volgere alla brutalità e all'egoismo torbido — cade e si tramuta in cenere, mentre Luce si innalza e svanisce.
Gararà non riesce a spiegarsi razionalmente quello che accade, vane sono ormai le sue misurazioni, resta attonita, si affloscia e poi scompare nel suolo, mentre gli Allegri, danzando spiralicamente, esaltano in coro l'eterno dinamismo gioioso della creazione.

Non occorre fare opera di alchimia per leggere nei simboli: la *presentazione* di F. T. Marinetti (che indubbiamente si fa eco di una interpretazione autorizzata!) ci dice molto semplicemente che *Mata* è la materia informe e pesante, che i *Dinici* sono la quantità tormentata e tormentante, che *Gararà* è la Logica misuratrice, che i *Piccoli Allegri* sono l'immortalità dell'Arte, *Fuoco* è il peccato diabolico distrutto da Luce, e *Luce* è l'eroica e pura creatrice di essenze trascendentali.
Simbologia semplice, come si vede, e finalità moralistica, ossia trionfo del bene, delle forze positive, creatrici: trionfo della luce sulle tenebre cineree della logica (quei « difettosi sillogismi » di cui Dante stesso sospettava, perchè fanno « in basso batter l'ali »).
L'arte di Benedetta si è cimentata con fortuna in questo lavoro. Sarebbe stata desiderabile una maggiore omogeneità architetturale, un maggior calore di imaginativa ed un più ampio svolgimento della parte lirica sulle didascalie; ma ciò nulla toglie alla originalità di invenzione del romanzo-poema, alla spiritualità che lo pervade ed alla concezione alata cui si informa.

VITTORIO ORAZI

COLTIVARE
LA PIANTA UMANA

La questione di « che cosa sia » e che cosa « voglia fare » il Naturismo è così imbrogliata che bisognerebbe avere il tempo per scrivere un grosso volume, con la brutta probabilità di riuscire noiosi o addirittura di non essere letti.
In ogni parte del mondo esiste un movimento Naturista, anzi in ogni nazione esistono parecchi movimenti Naturisti. È per descriverli tutti e farne accurata analisi e delucidazione che bisognerebbe scrivere un grosso volume. Ma noi non parleremo che incidentalmente di quello che è stato fatto e di quello che si fa fuori dai confini d'Italia.
Nella linea originale del Fascismo non può sorgere che un movimento Naturista originale e che abbia nel sangue le caratteristiche volitive del Fascismo stesso: quale altro nome si potrebbe dare ad un Naturismo italiano, così come noi lo concepiamo da fascisti, se non di Naturismo-Futurista?

■

Non sta a noi per ora di criticare i Naturismi esteri poichè preferiamo usare tutta la nostra energia nel costrurre piuttostochè nel criticare, ma è importante stabilire che il nostro Naturismo non ha nulla di comune nella sua essenza e nella sua complessità con quanto si fa altrove.
Ho già precedentemente detto che il Naturismo-futurista è essenzialmente un movimento che riconosce le leggi della Natura, che le ammira, le studia, ma le vuole aiutare con ogni mezzo moderno anzichè lasciarsi andare supinamente ad esse ritornando alla selvaggeria.
Ma questo a noi non basta, e non può davvero bastarci di modernizzare un Naturismo inteso e praticato unilateralmente. Poichè è chiaro che i vari sistemi di Naturismo oltre al difetto di dimenticare le esigenze moderne hanno anche quello di fossilizzarsi nella rigenerazione fisica e nello studio delle possibilità salutari del corpo.
Anche se volessimo dimenticare che l'uomo vive e si manifesta per mezzo di facoltà fisiche e psichiche, bisogna convenire che oggi appunto per le direttive tutte moderne del nostro movimento, la questione fisica sconfina nella questione psichica e viceversa. Le prerogative, ad esempio, della volontà sono da attribuirsi alla salute fisica ma altresì alla salute spirituale, e la salute stessa, sia pure la più fisica che si possa immaginare, è pur sempre legata alla forza interna psicoterapica.
È cosa antica e risaputa, direte voi, che il corpo e la mente debban marciare d'accordo; ma chi si prende briga oggigiorno di educare la mente oltrechè il corpo?
Leggere libri, studiare, scuole, ma con quali metodi d'insegnamento? Questi metodi, bisogna dirlo, purtroppo non sviluppano la mente, poichè svilupparla vuol dire prima di tutto educarla, e davvero non s'educa nè nella scuola con gli insegnamenti nè a casa coi libri. Anzi, purtroppo, questi esercizi di studio molto spesso guastano le fondamenta dell'edificio mentale avvenire, deviandolo con vizî naturali ereditari od acquisiti.
Chi si accorge di questi vizî nascenti ed ognora sviluppantisi? nè il maestro nè lo scolaro, certamente. Sembra quasi un'eresia ed un controsenso dire che è più necessario saper imparare che imparare; ma di fatto è davvero più necessario fabbricarsi un vestito mentale atto e pronto ad imparare con profondità e sveltezza cose utili, ed anzi indispensabili, che si presentano *inaspettatamente* nella vita che imparare supinamente un programma scolastico il quale, oltrechè essere inutile nella vita, serve soltanto ad indebolire la facoltà principale *dell'apprendere*, fossilizzando ed annichilendo questo programma.
È un errore annichilirsi quando invece nella vita moderna occorre grande elasticità, docilità di mente e pieghevolezza. L'unico programma possibile da adottarsi nella scuola e fuori dalla scuola, dovrebbe essere *l'educazione della mente*. Questo sì che dovrebbe essere insegnato e fatto apprendere con severi e matematici esercizi. Così è con l'esercizio fisico che si arrivano a sviluppare i muscoli ed a rendere elastici i tessuti organici attraverso ben ponderati e graduali movimenti ginnastici. Anche qui, come per lo sviluppo mentale, è più necessario sviluppare i muscoli e rendersi un corpo sempre pronto a rispondere dinamicamente che ad imparare quei tali o tali altri esercizi di sbarra e di trapezio che non serviranno mai nulla nella vita effettiva quotidiana.
Il problema mi pare chiaramente e sinteticamente impostato, e non occorre dilungarci troppo per spiegare l'utilità dell'esercizio e quindi dello sviluppo mentale.
Senza uscire dalla Natura, ma anzi addentrandoci nei suoi più riposti mean-

dri, dobbiamo occuparci delle leggi sanitarie che governano tutto il complesso umano. Il problema del Naturismo non può dunque essere investigato da un solo lato. La mente è volontà, è memoria, è perspicacia, è pazienza, è adattabilità psichica, è coraggio, è attenzione, è bontà ed è onestà. Queste facoltà dell'anima umana sono da tenersi in considerazione altrettanto quanto le facoltà del corpo: cioè la funzionabilità dei muscoli, del fegato, del cuore, degli organi digerenti, dei polmoni ecc. Il Naturismo quale lo dobbiamo intendere noi, dev'essere una scuola ed una pratica completa dell'uomo. Con ciò, è indubbio, che questo Naturismo si foggia con una caratteristica tutta sua, che si distacca dai vari naturismi esteri, che ha sì delle attinenze per quello o per questo, ma che, nella sua completezza ed interezza, è un organismo nuovo, definito con la frase «Bonifica Umana». Bonifica della stirpe italica fascista s'intende, ma chi vuole può imitarci, nessuna prerogativa assoluta e nessun... brevetto. Non può trattarsi di Razzismo, se non per quello definito dallo sviluppo armonioso delle facoltà sopracitate.

Con ciò la scuola Naturista come l'intendiamo noi, è forgiatrice di esseri sempre più perfezionati sia fisicamente che psichicamente. L'igiene del corpo dovrà studiarsi insieme all'igiene dello spirito per il bene di tutti e due; scindere l'una cosa dall'altra dovrà sembrare sempre un nonsenso, specialmente un nonsenso fattivo perchè manca di stabilità e d'armonia.

In questo sforzo di rinnovazione e di sviluppo intimo dell'individuo dovrebbero concorrervi tutti con le loro migliori forze e darvi la più grande considerazione. Nessun problema può superare questo in importanza dato che se lo Stato tende al miglioramento della *massa* deve dirigersi a modificare l'intima struttura dell'individuo per arrivare ad essa. Vano sarebbe qualunque provvedimento superficiale, forze sprecate e tempo perduto sarebbe quello adoperato per spolverare dall'alto una massa amorfa. Il compito non è facile e richiede grande attenzione amorevole, dedicata ai singoli, con accuratezza e meticolosità. La sintesi veramente proficua non può venire che dopo un'analisi accurata e profonda.

Due o tre individui, anche se d'ingegno, anche animati della migliore volontà onesta, non potranno pertanto realizzare questa Umana Cultura se non sorretti dalla forza maggiormente interessata: LO STATO.

ARNALDO GINNA

IL PANE
NELLA PUBBLICA ALIMENTAZIONE

Pubblichiamo la relazione che il Prof. Dottor Enrico Belotti ha presentato al secondo congresso naturista-futurista di Genova:

Dal dio Pane dell'êra pagana al «Panem et Circenses», dal «Panem Nostrum Quotidianum» al «Pane poesia della mensa» è tutta una ininterrotta elevata allegoria, è tutto un coro che sa di preghiera e di festa che si eleva al pane; e da un canto se può essere intenzionale e preminente il concetto del pane come alimento in generale, dall'altro noi siamo indotti a ritenere che in tale invocazione vibri anche ben distinta la visione di un prodotto che per il nostro corpo è fonte di salute, di forza, di vita.

«Il pane fa sangue», è il vecchio motto che il popolo ancor oggi ripete; e certamente, in forza di questa generale convinzione, un grande Re italiano voleva che i suoi figli mangiassero molto pane, anche derogando dal rigore dell'orario dei pasti: e furono figli forti, gagliardi.

Il pane è prezioso effettivamente, sopratutto perchè, per effetto della digestione, l'amido cotto che il pane contiene è trasformato in glucosio e tutti sappiamo l'azione che questa sostanza determina nel nostro organismo; poi gli albuminoidi, per i grassi che parimenti contiene in notevole quantità.

S. E. Bottazzi, il nostro grande biologo, nel discorso inaugurale del I Congresso Internazionale di panificazione tenutosi in Roma il 1932, affermò che il pane contenendo con la gliadina e con la glutenina gli aminoacidi indispensabili per l'accrescimento e per la conservazione dell'organismo può costituire la parte principale della razione giornaliera, non però la razione intera, non essendo alimento completo. Definitiva sentenza quindi anche nel senso fisiologico che l'uomo non vive di solo pane.

Queste parole del Bottazzi, anzichè sminuire l'importanza ed il valore nutritivo del pane, servono ad esaltarli ed a metterli in più vivida luce, essendo un grande privilegio, esclusivo del pane, costituire la parte principale della razione giornaliera dell'uomo.

Eppure il consumo del pane è in notevole regresso, specie nei grandi centri urbani. Anche nelle campagne è rallentato questo consumo ed in sua vece aumentato quello della polenta.

Da quali cause è sostenuto questo fenomeno?

Per giudizio generale una delle cause principali va ricercata nella deficiente qualità del pane stesso: deficienza di cui la lavorazione fa colpa alle farine e queste, a loro volta, alla qualità del grano.

Sta di fatto che non solo in Italia ma in tutti i paesi si è constatato che i grani di grande resa, alla cui produzione l'agricoltura si è oggigiorno largamente rivolta in generale, non sono altrettanto bene panificabili come quelli di minore resa, ma con un più alto titolo di glutine: l'agricoltore ha avuto un raccolto maggiore, ma la panificazione non ne risentirebbe un uguale vantaggio.

Il consumatore pur rilevando le deficenze qualitative del pane, non vi si è fermato sopra, non ne ha chiesto il miglioramento, mostrandosi invece attento ed esigente per il companatico. Interessano le carni e gli estratti delle medesime, i grassi, il latte, i formaggi, i prodotti cioè che chiameremo nobili per la alimentazione, mentre l'interesse per il pane va scemando quasi si trattasse di zavorra e non di materia di tanta utilità. Indizio di migliorata situazione economica sociale? Molti l'affermano, ritenendo che la diminuzione del consumo del pane e lo spostamento verso i prodotti nobili sopra indicati siano essenzialmente dovuti al fatto che in questi il consumatore cittadino, specie se è di professione intellettuale ed operaia, trova una rispondenza assai migliore ai suoi bisogni plastici ed energetici, di conservazione, di lavoro, di salute.

Va assecondata siffatta tendenza?
In essa vi è del buono ed anche dell'erato e ciò sopratutto quando alle proteine animali si vuol dare un attributo non in piena armonia con le complesse esigenze del nostro corpo. Ad ogni modo considerazioni biochimiche fisiologiche di ordine economico inducono a seriamente riflettere su questo argomento.

È noto che per quanto l'organismo dei vertebrati superiori sappia scomporre le proteine in aminoacidi, cioè in quei composti azotati che sono indispensabili per la fabbricazione del protoplasma, tuttavia alcuni aminoacidi, come il triptofano e la lisina, devono essere già preformati nelle proteine somministrate poichè l'organismo non sa produrli.

Alimentando dei vertebrati superiori con razioni anche ricche di proteine, di grassi, di carbonio e di sali, ma mancanti o scarsi di lisina, essi si mantengono in vita, ma, se giovani, non subiscono alcun accrescimento.

Quando la dieta è priva o troppo povera di triptofano, non solo si arresta l'accrescimento, ma cessa pure la vita. Per questo nella razione alimentare indispensabile per il mantenimento dell'equilibrio e per lo sviluppo oggi non si parla più di legge del minimum proteico, ma di legge del minimum di certi aminoacidi essenziali, nel senso che sono appunto gli aminoacidi essenziali presenti nelle proteine in minore proporzione che regolano il minimum proteico stesso.

Il pane è specialmente ricco di idrati di carbonio e di proteina e non è affatto privo di lisina e di triptofano. Infatti, la gliadina contiene circa 0,6% di lisina e circa 0,8% di triptofano, mentre la glutenina ne contiene rispettivamente circa 1,9 e 1,7 per cento.

Questi quantitativi sono però troppo limitati per assicurare stabilmente l'equilibrio dell'organismo umano.

Purtroppo nel pane non si trova il minimum aminoacido suddetto e vi è povertà, se non completa assenza di vitamina; lacune che, come vedremo, si possono facilmente colmare senza cadere negli eccessi dell'alimentazione cittadina.

Non ci sembra il caso di insistere, come taluno vuole, sul ritorno del pane scuro, del pane cioè ottenuto con farine a più basso abburattamento e quindi con notevole presenza di quegli strati corticali del grano nei quali risultano riposti dei principii utilissimi per l'organismo: sali, vitamine, ecc.

Nonostante l'Accademia di Medicina di Parigi, occupandosi in una sua seduta del luglio ultimo scorso della questione del pane se si debba preferire quello bianco o quello scuro, si sia nettamente e precisamente pronunciata in favore di quello scuro, risalendo, almeno in parte, anche al consumo del pane bianco nientemeno che la colpa della diminuita resistenza della popolazione e della denatalità francese, forti di una particolare esperienza che fu nostra fortuna l'aver fatto per molti anni alla direzione di un grandioso ente annonario e per numerosissime constatazioni e testimonianze sentiamo di poter affermare la impossibilità del ritorno al pane scuro. Infatti, anche quando sotto il tremendo imperio di necessità belliche e nazionali si è dovuto adottare tale genere di pane, il risultato fu infelice ed in taluni luoghi, disastroso; e ciò non per capricci, ma per ragioni di invincibile intolleranza del nostro corpo. Chi fu prigioniero di guerra ricorda molto bene di aver sofferto non solo per la scarsità, ma anche per la qualità del pane, che, per quanto ben accetto da altri popoli, a noi ripugnava, pur avendo fame. Prova questa che, come il nostro spirito, così il nostro organismo, sollevato ad un alto grado e ad abitudini di civiltà, si ribella al regresso.

Evidentemente se, come risulta dalle statistiche, il consumo delle carni, dei formaggi, degli olii, del latte, dei grassi è in aumento, non vi può essere contemporaneamente posto per un altrettanto aumento nel consumo del pane, così come per la stessa ragione è in diminuzione il consumo degli idrati di carbonio, dei legumi secchi, ecc.

Ora, il pane deve ritornare in pieno sulla mensa poichè il suo compito non è per nulla nè superato, nè esaurito; deve ritornare per colmare quel regresso del 20-25% che in talune città si registra e ciò deve avvenire per ragioni dietetiche e di economia.

Per il miglioramento del pane vi sono gli appositi organi corporativi e tecnici che operano con energia sia per la produzione granaria come per la macinazione, e quindi si può esprimere la certezza che il pane sarà per qualità e per cottura quale deve essere.

L'uso per rendere il pane più digeribile, più utile mediante la fermentazione, è quanto mai antico. Dapprima l'arte panaria ricorse al metodo della pasta acida, al « levain » dei francesi; poi, in queste ultime decine d'anni, si valse di fermenti appositamente selezionati e preparati, cioè del lievito pressato. Sia con l'uno che con l'altro sistema, l'agente della fermentazione e cioè della produzione di anidride carbonica in seno alla pasta è sempre il medesimo: la cellula del saccaromyces. Questa cellula ha una costituzione chimica affatto caratteristica: contiene, sul secco, da 40 a 50% di proteine ricchissime di triptofano, di lisina, e di altri aminoacidi e il 4-5% di anidride fosforica. Essa è inoltre dotata di proprietà vitaminiche spiccatissime, specialmente del gruppo B. Da ciò ne deriva che questo connubio farina di frumento-cellula saccaromyces oltre che un'azione di miglioramento tecnico del pane, racchiude in sè anche un'azione integrativa rispetto alla poca quantità del lievito impiegato e all'azione nociva del calore sulle vitamine.

La misteriosa e pure enorme affinità della cellula di saccaromyces col pane affaccia delle possibilità d'ordine pratico di sicura attuazione. Si tratta di utilizzare in grande stile il fenomeno biologico pel quale, dalla cellula di saccaromyces è oggi possibile preparare in forti quantità autolisati che con speciale concentrazione sotto vuoto, conservano stabilmente le preziose doti della cellula di partenza e cioè sono ricchissimi di aminoacidi essenziali — fra cui il triptofano e la lisina — e di vitamine. L'associazione pane autolisati di lievito rappresenterebbe senza dubbio un metodo per rendere il pane un alimento completo tanto più che il sapore degli uni va perfettamente d'accordo col sapore dell'altro.

È questa una realizzazione destinata prima o poi a compiersi immancabilmente a tutto vantaggio del problema della pubblica alimentazione. La preoccupazione che ora domina il consumo per la ricerca di principii plastici ed energetici che sono di grande costo — albumine animali e grassi — troverà motivo di calma e di grande aiuto in questo nuovo prodotto di connubio col pane e che col pane si allea in modo meraviglioso.

Il diminuito consumo del pane, come abbiamo detto, può essere l'indice di migliorate condizioni economiche sociali, le quali consentono o portano all'acquisto di prodotti più graditi e più costosi del pane; è però anche l'indice del declino immeritato di un prodotto che dobbiamo energicamente difendere per tutto il buono che in sè racchiude e che forse non si conosce esattamente e per i riflessi economici derivati da quel declino.

Alla conquistata vittoria della battaglia del grano, deve seguire, come logica corona, per la forza della nostra razza, un grande consumo di pane indizio di pace, di fortuna e di ricchezza nel passato e nel futuro.

ENRICO BELOTTI

IL NUOVO

periodico energo-naturista-futurista, diretto da Arnaldo Ginna, pubblica i più interessanti e i più competenti articoli sul movimento energo-naturista-futurista italiano.

Via Arno, 42 - Roma

futurismo: movimento di orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore

Per stile futurista intendiamo un autentico stile del movimento in perpetuo movimento, come la grande Rivoluzione Fascista e come il perfezionamento delle macchine ispiratrici.

F. T. MARINETTI

La religione liberale fu battuta in breccia dal decadentismo nella letteratura e dall'attivismo nella pratica. Attivismo: cioè nazionalismo, futurismo, fascismo.

MUSSOLINI

Marinetti è il poeta innovatore che mi ha dato la sensazione dell'oceano e della macchina, il mio caro vecchio amico delle prime battaglie fasciste, il soldato intrepido che ha offerto alla Patria una passione indomita consacrata dal sangue.

MUSSOLINI

« Je me souviens parfaitement du commencement du Futurisme Italien et savez-vous que j'ai encore tous les MANIFESTI lesquels j'ai reçu de vous il y a plus de 20 ans? Je les emploie dans mes leçons et la jeunesse est toujours très intéressée ».

KANDINSKY

« Le Futurisme a triomphé, il portait en germe le monde nouveau qui a surgi de la guerre. Paix à ses obscur blasphémateurs! ».

ANDRÉ GEIGER

Gli splendidi paesaggi italiani mi hanno fatto una impressione, visti dall'alto, simile a quella vivace e multicolore e regolare che produce uno di quei quadri futuristi ove tutto è vita e tutto rifulge vividamente.

AMELIA EARHART

(Prima trasvolatrice dell'Atlantico).

... Due scrittori hanno influenza reale in Francia, influenza che io ho potuto pesare, seguire nella mia carriera di critico: G. D'Annunzio e F. T. Marinetti. Bisogna riconoscere che il Futurismo italiano è il precursore del Futurismo francese...

ALBERT THIBAUDET

Tutto il periodo verbale della letteratura russa si svolge sotto la bandiera del Futurismo. Al Futurismo è strettamente legato l'immaginismo.

A. LESIANOFF

Noi ringraziamo Marinetti da quindici anni di aver scelto il nostro Paese per lanciare un manifesto poetico che doveva rivoluzionare le nostre idee.

(« Conférence sur Marinetti »).

GEORGES MICHEL

È fuori d'Italia che il Futurismo ha avuto il massimo d'influenza. F. T. Marinetti ha ragione di proclamare che l'orfismo, il creazionismo, il surrealismo francese, il raggismo russo, il vorticismo inglese, l'espressionismo tedesco, il costruttivismo serbo, in breve tutte le scuole d'avanguardia nel campo letterario o plastico devono, dal 1909, qualcosa al Futurismo.

BENJAMIN CREMIEUX

Marinetti e il Futurismo hanno dato una gran spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento che io, Eliot, Joyce ed altri abbiamo iniziato a Londra non sarebbe stato, senza il Futurismo.

ESRA POUND

La scenografia russa è stata direttamente influenzata dal Futurismo italiano.

LUNACIARSKI

Il Futurismo è stato l'ispiratore di tutti gli « ismi » oggi esistenti nel mondo intellettuale.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Chi ha studiato bene il Fascismo ed il Futurismo, non può non convenire con me nell'affermare che il Futurismo e il Fascismo sono l'esplicazione, la compenetrazione, il completamento l'uno dell'altro.

NICOLA D. EGHINITIS

La via verso la creazione della nuova plastica, quella del ritmo libero, universale è stata preparata da vari movimenti artistici: primo fra tutti è da porsi il Futurismo.

P. MONDRAN

F. T. MARINETTI
E LE PAROLE IN LIBERTÀ

Pino Masnata ha tenuto a Roma una conferenza su F. T. Marinetti. Pubblichiamo quella parte della conferenza che è dedicata alle parole in libertà.

La vittoria del verso libero ha appagato tutte le avanguardie del mondo ma non ha soddisfatto Marinetti.
Se il problema era di superare il verso libero, esso doveva apparire veramente di difficile risoluzione. Invece il genio ha vinto.
La risoluzione che il poeta ribelle e poeta delle macchine, degli oceani e del volo ha trovato: *le parole in libertà*, dovevano porre di colpo il futurismo italiano su un traguardo raggiungibile forse ma non più superabile poichè le parole in libertà non sono un nuovo metodo opposto a quello del verso libero, sono la totale liberazione della poesia da questi due cifrari strangolatori dell'ispirazione: la sintassi e la prosodia.
Marinetti così si esprimeva nei suoi manifesti: « Supponete che un amico vostro dotato di qualità lirica si trovi in una zona di vita intensa, rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto, ecc. e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?
Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire periodi. Si infischierà della punteggiatura e della aggettivazione. Disprezzerà ogni cesellatura e sfumatura di linguaggio, ed in fretta e furia vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, le sue fulminee riflessioni, secondo la loro corrente incalzante.
L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura ed i bulloni regolari dell'aggettivazione. Manate di parole essenziali susseguentisi senza alcun ordine convenzionale.
Unica preoccupazione del narratore: rendere tutte le scosse e tutte le vibrazioni del suo io. Se questo narratore dotato di lirismo avrà inoltre una mente popolata di idee generali, egli involontariamente allaccerà ad ogni istante le sue sensazioni coll'universo intero conosciuto o intuito da lui ».
Quali sono le caratteristiche delle parole in libertà?
Le caratteristiche sono state dettate da Marinetti nel 1912 ed essenzialmente si riducono:
a) alla distruzione della sintassi;
b) all'immaginazione senza fili, alle analogie ed ai paragoni espressi come l'intuizione li percepisce e senza la consueta disposizione dei termini tra gli avverbi come e così;
c) alla abolizione dell'aggettivo per ridare al sostantivo il suo valore essenziale tipico e totalitario;
d) all'uso del verbo all'infinito per adattarlo a tutta la rete delle sensazioni e analogie;
e) all'uso delle onomatopee e dei segni matematici;
f) all'uso di caratteri tipografici e di colori tipografici diversi;
g) all'uso di parole riplasmate e deformate specialmente dagli accordi onomatopeici;
h) all'uso di tavole sinottiche che permettono di leggere contemporaneamente molte correnti di sensazioni liriche.
Queste direttive più che leggi dettate 20 anni fa sono state modificate, corrette, ampliate, avendo ogni poeta parolibero apportato il suo contributo e la sua impronta personale.
Grande sensibilità lirica in « *Conflagrazione* » di Paolo Buzzi; profusione di immagini pupazzettate infantilmente in « *Rarefazioni e parole in libertà* » di Corrado Govoni; divertente teatralità in « *Alfabeto a sorpresa* » di Cangiullo e rumorismo in « *Piedigrotta* » dello stesso autore; ossessione di immediatezza nelle sintesi grafiche di Benedetta Rognoni Soggetti; maschilità in « *Noi miliardario della fantasia* » di Farfa; chiarezza e delicatezza nel romanzo parolibero « *Barbara la dattilografa* » di Gerbino; profondità siderali e filosofiche in « *Garará* » di Benedetta; passionalità nell' « *Anguria lirica* » di Tullio d'Albisola; colore e paesaggio nelle parole in libertà « *Liriche radiofoniche* » di Depero; sensibilità cosmica nell'« *Infinito* » di Bruno Sanzin; preziosità in « *Firmamento* » di Armando Mazza; simultaneità nelle « *Tavole parolibere* » di Pino Masnata.
Tutti questi autori devono a Marinetti il loro stile, ma non per questo, in ciò, si vede la grandezza del maestro Marinetti: sono dei suoi imitatori. Tra di essi esiste la stessa differenza che esiste tra i poeti scrittori di endecasillibi, anzi una varietà maggiore.
Mondi lirici lontani ed opposti, sensibilità decadenti e raffinate, urla ingenue e selvaggie, drammaticità ed ironia.
Marinetti non ha quindi inaugurato un nuovo tronco ferroviario lungo il quale sia comodo viaggiare, ma ha invitato tutti i poeti alla conquista di un nuovo continente inesplorato della poesia insegnando un « *nuovo modo di vedere l'universo* ».
Senza l'estetica della macchina, l'arte vita, l'italianità parossistica, l'antimuseo, l'anticultura, la modernolatria, lo splendore geometrico, la religione della novità, originalità, velocità, la simultaneità, ecc., senza cioè tutta la ideologia del futurismo, le parole in libertà si ridurrebbero a delle stonature grottesche.
Marinetti non ha mai abbandonato le sue ricerche parolibere sviluppandole nella poesia e adattandole alla prosa. Qui come sempre *lo stile è l'uomo*; Marinetti e le parole in libertà sono un'unica indissolubile cosa. Dalle rozze balcaniche onomatopee piene di ortodosso calore del « *Bombardamento di Adrianopoli* » alle trasparenze atmosferiche dell'aeropoesia, Marinetti in ogni suo libro pare abbia voluto dare una dimostrazione, un esempio.
E le parole in libertà sono entrate nel romanzo con « *L'alcova d'acciaio* »; nel poema con « *Otto anime in una bomba* » e con « *Gli indomabili* »; nella novella con « *Novelle dalle labbra tinte* ».
Ma per parlare di sola poesia vi dirò: il poema di *Adrianopoli* ha un'importanza storica notevole. È il primo libro di parole in libertà tutte nervose, polemiche, fragorose; non è poesia di uomo trascinato dalla corrente del tempo-vita; non è poesia di chi soffre di schiaffi della natura, degli eventi, degli anni, ma è poesia di chi ama e distribuisce cazzotti ricostituenti. Entrano nella lirica con le loro caratteristiche guerre, porti, aeroplani, eserciti e cannoni. Il poema « *Otto anime in una bomba* » riassume l'interna vita e lotta del combattente. Con le sue pagine scapigliate, tristi, liete, crudeli, sessuali e pure il poema riassume Marinetti al fronte.
I critici che cercano ancora il libro di guerra italiano sono dei cialtroni poichè in nessuna letteratura del mondo esiste un libro di tanta sintesi e potenza, infangato di molle argilla di trincea, illuminato di orgoglio solare.
L'opera ha un fratello romanzo: « *Alcova d'acciaio* ».
Il poema « *Gli indomabili* » enuncia il sogno politico e filosofico del poeta: domare l'indomabile umanità con la frescalata distrazione dell'arte.

Hanno avuto eco le parole in libertà al di fuori del campo futurista?
Senza dubbio. Enorme.
Il gusto di un periodare più vario degli scrittori italiani, più agile, più ricco di sorprese, più spezzato, non alla francese, come male si usava un tempo, ma secondo un concetto quasi plastico della collocazione delle parole è frutto, secondo Giuseppe Lipparini, della campagna marinettiana contro la sintassi e per le parole in libertà.
Così le prime più commosse e ispirate pagine del « *Notturno* » di Gabriele d'Annunzio sono piene di parole in libertà. Così i due romanzi stranieri che hanno avuto grande successo anche in Italia: « *42° parallelo* » di Dos Passos e « *Berlin-Alexanderplatz* » di Doeblin. Non è qui il caso di documentarvi come potrei la netta, evidente derivazione dello stile di questi romanzi dal paroliberismo italiano.
Erza Pound ha scritto a nome dei letterati inglesi: Marinetti e il futurismo hanno dato una grande spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento che io, Eliot, Joyce ed altri abbiamo iniziato a Londra non sarebbe stato senza il futurismo.
In Francia ultimamente è stato fondato un club « per l'abolizione della virgola ».
Ad ogni modo le parole in libertà dilagano in tutto il mondo tanto che una sola paura abbiamo: che i critici italiani un giorno se ne accorgano e la credano un'invenzione francese o tedesca. Sarebbe il colmo dopo tanti anni di lotta.

Ultimamente Marinetti ha lentamente modificato le parole in libertà specialmente per adattarle alle sue due ultime invenzioni: la radiofonia futurista e la aeropoesia.
Nella radiofonia o radiarte, come abbiamo chiamata questa arte nuova lontana dal teatro, dal cinematografo e dalla narrazione, le parole in libertà o lo stile paroliberо veloce, scattante, sintetico, simultaneo, hanno diritto al predominio assoluto. Infatti la parola è andata sviluppandosi come collaboratrice della mimica facciale e del gesto. Scomparendo nella radiarte questa collaboratrice occorre la parola sia ricaricata di tutta la sua potenza, quindi parola in libertà, diventando parola essenziale e totalitaria, ciò che nella teoria futurista si chiama parola-atmosfera.
Le parole in libertà, figlie dell'estetica della macchina, contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristici (realisti o astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede.
Importanti emozioni possono dare le parole isolate che delimitano e costruiscono geometricamente il silenzio e la ripetizione dei verbi all'infinito. Infatti il verbo all'infinito è il verbo della radiofonia infinita come spazio-scena e infinita come pubblico.
L'infinito è il modo dello spazio non limitato con tempo non limitato. Il verbo all'infinito è il verbo dell'arte a quattro dimensioni.
Nell'aeropoesia, senza volere entrare a considerare il nuovo tema ispirante e limitandoci a pure considerazioni tecniche, Marinetti ha modificato enormemente il suo stile.
Prima di tutto le parole in libertà si sono andate raggruppando ed il gruppo che ne risulta, formato da una a molte parole, è qualche cosa di simile al periodo, al verso, alla strofa ma non è nè periodo nè verso nè strofa. Marinetti non lo ha definito, forse si potrebbe chiamare respiro.
Nell'aeropoesia, accanto al verbo all'infinito, che ha anche qui notevole applicazione per il suo potere amplificatore, sono comparsi verbi nei loro tempi usati in maniera diversa dalla tradizionale. Essi servono a dare improvvise nostalgie passate e simultanei timori e speranze del futuro. Altra caratteristica dell'aeropoesia è nel sostantivo e nella sua sempre più grande importanza. I particolari, gli aggettivi, il tortuoso camminare dei pensieri tra gli oggetti della terra, scompaiono distrutti dall'altezza e dalla veloce e rettilinea potenza del motore. Si vola spesso da sostantivo a sostantivo come da città a città.
Le parole in libertà precedenti all'aeropoesia non sono per questo superate. Esse possono servire, come servivano, a dare sensazioni liriche di forte intensità drammatica, tumultuarie come le guerre, le rivoluzioni, le tempeste delle cose e dello spirito.
Le parole in libertà dell'aeropoesia sono più trasparenti e serene, possono servire a dare sensazioni liriche, tranquille, superiori, leggere e ad aiutare i voli sempre più alti e più lontani della fantasia.
Data la brevità del tempo che mi sono imposto non ho creduto opportuno dirvi degli esempi; vi ricorderò soltanto i *poemi simultanei* e *il poema del golfo della Spezia* come mirabili esempi di classica perfezione. Leggeteli.

■

A Roma si è avuto la fortuna di vedere, figlie delle nostre tavole parolibere, le parole in libertà arrampicarsi sui muri della Mostra della Rivoluzione Fascista, a parlare, a descrivere, a convincere, a creare uno dei più importanti successi dell'Italia fascista.
Per coloro che hanno paura ad evadere dalla tradizione dirò che le parole in libertà si ricollegano in certo qual modo a Pindaro e al linguaggio « *infilzato* », cioè senza legami ragionativi, che, secondo Aristotile, era l'unico adatto alla poesia.
Linguaggio intuito ma di cui i poeti ellenici non seppero dare esempi convincenti, forse perchè schiacciati dal trionfo della filosofia dei greci prima e dalla praticità ragionativa dei romani dopo.
Da allora fino a Marinetti un medioevale carico di catene fu posto alla poesia.
La storia della letteratura italiana dimostra un lento succedersi evidentissimo di conquista verso una maggiore libertà di espressione.
Marinetti è il liberatore definitivo.
Una osservazione e l'ultima per coloro che amano la musicalità del verso.
Le parole in libertà sanno essere talvolta tanto musicali da poter comandare una danza.
Due anni fa la danzatrice italiana Giannina Censi danzava le parole in libertà declamate da Marinetti e otteneva un grande successo alla Galleria Pesaro di Milano.
Concludendo.
Poeti italiani, scrivete in parole in libertà.
Scrittori italiani, scrivete nel veloce stile paroliberо che bene si addice all'Italia di Mussolini che detiene a 700 Km. all'ora il record della velocità pura.
Italiani, glorificate il poeta Marinetti. Mussolini e Marinetti sono, dopo D'Annunzio, gli ultimi eroi dell'indipendenza italiana.
Neanche dopo Vittorio Veneto infatti gli italiani si erano liberati dalla servile ammirazione e imitazione degli stranieri, dal timore di essere mal giudicati da essi.
Occorreva Mussolini e il randello di noi squadristi per schiacciare su tanti crani tanto parassitismo esterofilo cerebrale.
Mussolini ha creato l'indipendenza politica italiana, che fino al 1920, Natale di Fiume, non esisteva.
Lo stato italiano oggi insegna.
Marinetti ha agito contemporaneamente con lo stesso animo, con lo stesso coraggio, con gli stessi mezzi nel campo della poesia e dell'arte.
L'arte italiana riprende oggi il suo posto nel mondo.

PINO MASNATA

ORGOGLIO ITALIANO

L'esterofilia è quella tendenza largamente diffusa — e in particolar modo tra le classi privilegiate — che porta a sopravvalutare per partito preso, a trovar cioè sempre eccellente, fuori critica, assolutamente superiore quanto ci vien da fuori, quanto dall'estero si espande. Il problema si estende dal campo manuale, tecnico, a quello intellettuale; dal prodotto industriale a quello dell'ingegno, e financo a quello del suolo. Sembrerebbe che per una magìa inscrutabile la natura avesse dotato l'uomo e la materia altrui di virtù portentose, sicchè d'oltre confine non potesse provenire che il meglio, che l'eletto, che il sublime. Al di qua della frontiera cessa l'incanto e vi predomina il mediocre, il grezzo, l'incompleto, l'inferiore insomma. Così si manifesta l'epidemia esterofila. Non importa naturalmente se alle volte la cecità conduce ad applaudire al reimportato, a quello cioè originariamente nostro, magari negletto o vituperato in patria, che poi, sotto etichetta straniera, passa il confine con tutti gli onori delle armi. Non importa nemmeno se nella maggior parte dei casi il prodotto estero pagato senza discussione sul prezzo, lo si avrebbe potuto avere anche in casa, purchè per principio l'acquirente non pretendesse di pagare la merce nazionale con metà importo. Non richiedendo, o spendendo poco, il meglio non potrà esser mai in commercio per ragioni evidenti. Accanto a questi esempi di casi più frequenti e più aderenti alla vita quotidiana, se ne potrebbero allineare infiniti altri, interessanti ogni campo, e tali da ribattere la tendenza esterofila ancor troppo fortemente radicata nello spirito dei molti. Il medico, l'ingegnere, il letterato, lo scienziato straniero, è forse all'altezza di un medico, di un ingegnere, di uno scienziato nostro? Neanche per idea; dalle nostre università non possono uscire dei grandi ingegni...

Parallela a quella esterofila esiste peraltro un'altra tendenza parimenti deplorevole, che fa della maggior parte dei contemporanei tanti *paladini* testardamente difensori dei valori del passato. Sottolineo « paladini » appunto per rimarcare l'anticagliomania di quei tali. Va da sè che riferendosi all'antico il consenso cade quando si pongono in discussione le comodità acquisite dalla tecnica moderna. Si parla magari con nostalgia del bel tempo antico, di tutte le sue intimità, di tutte le sue dolcezze sentimentali, ma nessuno rinunzierebbe all'automobile per la diligenza, al termosifone per il caminetto, al *water-closet* per il gabinetto antigienico. I tempi sono mutati e così le esigenze; il dinamismo ha preso il sopravvento sulla staticità; la velocità è l'essenza di ogni nostra azione. Questo lo sa ognuno e le nostalgie sono pure pose o tutt'al più conseguenze di disillusioni amorose.

Laddove però il passatismo è fisso e fermo come l'albero alla terra nutrice, si è in questioni d'arte. Qui non c'è dinamite che riesca a smuovere certe convinzioni, e tanto più quando l'ignoranza fa assurgere a caposaldi le poche cognizioni apprese per sentito dire. Pur di difendere il poco che crede di sapere l'individuo demolisce aprioristicamente, e ricorrendo a tutti i mezzi, quando esula dalle sue cognizioni *standard*. È il caso del cane affamato che non molla neanche una scheggia del suo osso nudo.

Che il passato ci abbia lasciato capolavori, gioielli, o che dir si voglia; che nel passato l'arte abbia raggiunto dei periodi aurei invidiabilissimi; che nel passato si siano succedute tante conquiste artistiche da costituire un vero patrimonio, son tutte cose sapute e ripetute; ma che da quei tali stili non ci si possa smuovere, ma che quei tali artisti non si possano superare neanche teoricamente, son tutte idee provenienti dalle ristrettezze visuali che incombono come nebbie su troppi cervelli limitati. Tanto l'esterofilo, quando il passatista cocciuto, rappresentano il prodotto tipico del pessimismo: l'autodenigrazione sbalzata a colpi precisi con l'esaltazione del fuori tempo e del fuori luogo. È la minestra fuori casa che piace più di quella domestica, anche se in effetti è peggiore. È la fobia del vicino, del controllabile, dell'aria che si respira, del selciato che si calpesta.

La lontananza nel tempo e nello spazio sembra aureolare le cose di un clima speciale, di un'atmosfera incapace di sovrastare ciò che non sia eletto. Si manifesta il fenomeno della fata morgana che innalza oltre la vetrina dell'orizzonte i panorami che parevano relegati al retrobottega. E qui retrobottega va inteso senza alcun titolo spregiativo. (Ma in realtà non si tratta di una specie di nostalgia, di quella nostalgia che fa apprezzare, desiderare il più lontano, il semisconosciuto, suscitando molto e molto più appagamento, godimento intimo di quanto ne darebbe la vicinanza, il contatto del vero?).

Se anche questi stati d'animo sono spiegabili e scusabili come debolezze umane, non per questo è possibile esimersi dallo stigmatizzare la tendenza (è una in origine) che grava come massa inerte su ogni sforzo mirante ad un progresso, ad un'indipendenza.

Essere esterofili o anticomani è sintomo degradante l'individuo. Nessun malinteso dopo quanto è stato detto fin qui. Chi guarda soltanto fuori e indietro, chi porta al parossismo la tendenza eccentrica (egocentrico è l'uomo volitivo) per posa o convinzione, tradisce in primo luogo se stesso e poi la collettività di cui è parte. Rinnegando il presente e il vicino scopre automaticamente uno stato d'inferiorità, palesa una minorazione delle proprie capacità creative, constata la propria dipendenza, il proprio servaggio, il proprio parassitismo: rivela una deficienza congenita difficilmente sanabile.

Reagire a questa situazione pessimistica è un dovere di dignità. L'uomo che esalta solamente quanto è fuori di lui avvilisce il suo Io, si autodenigra, spegne la fiamma per preferire il riflesso, si raggomitola, sparisce; è la lumaca che rientra nel guscio del suo servilismo.

Perchè dovremmo contemplare estasiati e spauriti l'ultima creazione estera, un capolavoro dei secoli andati, e restar fermi e muti lì, come statue belle o brutte incapaci di vivere? Il tempo dell'idolatria è superato. Converrà magari togliersi il cappello, da gente onesta e cosciente, ma i ginocchi non si piegheranno e nemmeno tremeranno. Ammirare con lealtà, e se mai le altezze altrui ravviveranno lo stimolo per puntare a quote superiori a quelle.

Perchè dovremmo essere proprio noi, presenti e viventi, i prototipi della sterilità? Siamo esseri inferiori? La nostra sensibilità non sa creare? il nostro cervello è atrofizzato? le nostre braccia non sanno produrre?

È semplicemente ridicolo supporre e ammettere un qualsiasi monopolio. Quando si ha fede, coraggio e volontà, gli ostacoli si appiattiscono e la speranza di vittoria non manca di tradursi in certezza. Soprattutto si deve aver fiducia in se stessi e credere fermamente di non essere inferiori a nessuno. Messo in movimento l'ingranaggio produttivo è questione di tempo perchè il meglio riveli in genio, il perfetto dimostri il grado di forma raggiunto.

Chi subisce è larva.

Chi crea ha sempre ragione.

BRUNO G. SANZIN

MISURAZIONI

CANTI FASCISTI DELLA METROPOLI VERDE

Nel presentare al pubblico nel 1932 il volume « Tavole Parolibere » di Pino Masnata, precisavo l'importanza della rivoluzione delle parole in libertà e insieme il valore distinto di questo giovane futurista. Il paroliberismo di Pino Masnata è originale, espressivo, aggressivo, condensato e pure straripante come una lastra di ghiaccio al sole. Compenetrazioni violente di stati d'animo lontani e paesaggi lirici di parole presenti. Ogni lettera grafica è un soggetto di periodo, una nota saliente di sinfonia, una strofa di poesia, un valore plastico. Dopo venticinque anni di lotte artistiche ed estetiche vittoriose, mentre il Futurismo, puntando i piedi su quote aspramente conquistate si prepara a nuovissimi balzi mentre i manifesti dell'Aeropittura, della Cucina futurista, della Fotografia futurista, dell'Arte Sacra futurista, della Radio futurista suscitano, proprio perchè lanciati da noi futuristi, polemiche vaste di migliaia e migliaia di articoli da Parigi a Londra, da Berlino a New York, da Jokohama a Vladivostok, le parole in libertà hanno stravinto e muovono verso nuovi perfezionamenti. I critici italiani che vogliono evitare l'accusa di cafonismo esterofilo, ricordino che il « Berlin-Alexanderplatz » di Doeblin è pieno di parole in libertà e di stile paroliberо tipicamente futuristi e di origine italiane; ciò che si può facilmente documentare inquantochè Doeblin, amico di Herward Walden, si trovava vent'anni fa, in qualità di assiduo attento ma sconosciuto discepolo ascoltatore d'ogni mio discorso sulle parole in libertà, in pieno trionfo del futurismo italiano a Berlino. Io posso orgogliosamente affermare che dalle nostre parole in libertà nasce il nuovo stile italiano sintetico, veloce, simultaneo, incisivo, il nuovo stile assolutamente liberato da tutti i fronzoli e da tutti i paludamenti classici, capace di esprimere con integrità essenziale la nostra anima di ultraveloci vincitori di Vittorio Veneto. In questo nuovo volume di parole in libertà futuriste che portano il titolo festoso e primaverile di « Canti fascisti della Metropoli Verde », Pino Masnata si propone di raggiungere un'ancor più stretta sintesi col caricare di più vasto e simultaneo stato d'animo ogni parola e nondimeno accelerando il dinamismo alogico e sorprendente delle parole così caricate. Come nella sua lirica paroliberа « Boccioni », con cui ottenne il casco d'alluminio dell'ultimo circuito nazionale di poesia; e come nella lirica paroliberа « Fiume », che vinse il primo premio del concorso lanciato dalla Confederazione professionisti e artisti, Pino Masnata, degno Poeta-campione nazionale 1933, riassume la nostra meravigliosa policroma e profumata Penisola con parole in libertà che per lo slancio dei movimenti ritmici vari e opposti e per l'intensità suggestiva gareggiano con le più celebri e gloriose parole in libertà futuriste. Pino Masnata, che sotto la guida di suo padre, geniale chirurgo e audace fondatore del Fascio di Combattimento di Stradella, debuttò negli spavaldi autocarri delle spedizioni punitive lombarde, unisce, con simultaneità futurista, capacità e doveri di chirurgo a ispirazione e potenza sintetizzante di poeta futurista parolibero.

F. T. MARINETTI

LA MACCHINA E LA VITA

Filippo Tajani (Metron) raccoglie in un volume, « La Macchina e la vita » (editr. « Dante Alighieri », Milano, 1934), una serie di articoli quasi tutti pubblicati sul *Corriere della Sera*. Quando questi articoli uscivano sul quotidiano milanese, ricordiamo di averli segnalati sui nostri giornali, perchè perfettamente corrispondenti alle idee che Marinetti e i futuristi avevano sempre avuto della civiltà meccanica. Si parla e si esalta il progresso, la religione della velocità, i mutamenti che la macchina e la sua organizzazione portano non soltanto nei costumi ma anche nel fisico dell'uomo.

Tra i capitoli più interessanti, profondi e significativi, ricordiamo: « Il mondo di domani », « L'uomo e la macchina » e vari scritti dedicati a importanti realizzazioni costruttive e meccaniche italiane ed estere.

Si potrebbe segnalare questo volume come uno dei più tipici per chi vuole guardare al mondo delle macchine come a un mondo carico di ottimismo e di sviluppi, se l'autore, che dimostra sempre intelligenza logica e intuizione delle forze meccaniche anche più misteriose, non cadesse assurdamente in alcuni errori che minano la ragione e l'organicità del libro stesso. Per esempio: dopo aver esaltato tutte le forme meccaniche e aver previsto i suoi sviluppi anche più inverosimili, l'autore si arena di fronte alle costruzioni moderne di Parigi e accusa la Rue Mallet-Sevens di avere uno stile importato dalla Germania e di essere un assurdo. Cioè accusa di assurdo quell'architettura che è regolata come una macchina e direttamente ispirata da questa, quell'architettura che fin dal 1933 Hitler ha dichiarato in contrasto con la Germania perchè proveniente dagli Stati latini, quell'architettura, specialmente di Mallet-Stevens, ricca di movimenti razionali che Sant'Elia previde e creò fin dal 1914, profetizzando la casa futura come « una macchina gigantesca ». E quale architettura loda il Tajani? La stazione di Milano, la cui monumentalità è, secondo lui, degna di rappresentare il tempo della macchina. Come se la macchina fosse plagio, imitazione, falsa grandiosità, irrazionalità e assoluto spreco di materiali e di mezzi.

F.

ARCHITETTURA DELLA LUCE

La Casa editrice « Hoepli » prosegue le edizioni dedicate a tutti i rami dell'architettura moderna e, ancora una volta, siamo lieti di lodare questa magnifica iniziativa editoriale che valorizza in Italia le conquiste edili e costrutitve dell'epoca meccanica.

Uno degli ultimi volumi è dovuto a G. Canesi e A. Cassi Ramelli che hanno raccolto un vario e interessante materiale sulle « architetture luminose ».

Una delle caratteristiche maggiori dell'edilizia contemporanea è appunto segnata dalla luce e dall'estetica notturna: caratteristica che non ha riscontri col passato, che è ricca di possibilità artistiche e pratiche, che modifica ed aumenta la suggestione delle città e degli interni.

Il volume edito da Hoepli presenta le opere di cento architetti, ha delle parti tecniche sugli apparecchi ed è, in complesso, un'opera degna di figurare accanto alle altre che l'hanno preceduta e che si occupavano dei vari campi dell'edilizia.

Purtroppo non tutte le fotografie scelte sono di autentica modernità e sarebbe stato bene eliminarne alcune perchè non rappresentano nulla di originale o di nuovo e nulla di importante dal lato tecnico. La maggioranza delle illustrazioni è tuttavia organica e dimostrativa delle immense possibilità che l'elettricità e i mezzi di illuminazione offrono al lavoro degli architetti. L'errore più grave commesso dagli autori è nell'aver ignorato quello che si può ritenere il più grande architetto della luce e (ciò che conta moltissimo nella lotta per i primati artistici) che questo architetto è un italiano autentico, morto da poco, la cui genialità è stata ed è esaltata a Parigi e in tutto il mondo: Jacopozzi.

Jacopozzi, creatore dell'illuminazione della Torre Eiffel e delle facciate dei maggiori magazzini di Parigi, inventore di quei primi spettacoli luminosi che realizzavano delle vere architetture elettriche in movimento, ha influenzato e modificato il lavoro dei maggiori architetti francesi ed europei. Cosa anche più grave è nell'aver pubblicato opere di architetti francesi attribuendo a loro, non solo la costruzione, ma anche l'illuminazione dell'edificio, che invece era stata integralmente studiata e risolta dall'ing. Jacopozzi.

Questo errore può pregiudicare il valore del libro, perchè falsa la storia delle architetture luminose e dimentica che si deve a un geniale italiano la realizzazione dei lavori più tipici, più noti e di più sincera modernità.

LU. CO

Gli editori sono pregati di mandare impersonalmente alla nostra redazione le edizioni nuove. Recensiremo e segnaleremo tutte le pubblicazioni ricevute.

L'ULTIMO DARIOSKI

In un recentissimo volume Dario Lischi, Darioski, ci parla della *Polonia d'oggi*. E ce ne parla con quel tono franco e robusto che ignora l'orpello per la più alta bellezza di una decisa sostanza. Gli è che Dario Lischi, scrittore, ha una personalità netta e rude: nella sua prosa senti lo squadrista, l'uomo d'azione che fa della sua vitalità un'anelante foga realizzatrice.

Da dodici anni Dario Lischi dirige ed anima una rivista che documenta l'ascesa della Rivoluzione: « Costruire ». E la sua opera, quale scrittore e giornalista — oltrechè dell'intensa bibliografia — si illumina dell'assiduo amore, della leale passione, della viva intelligenza prestata per la più grande forza di questa creatura. Un autografo del Duce, che la rivista con giusta fierezza ha elevato a simbolo del suo titolo, riconosce a Dario Lischi una fede rivoluzionaria nella sua opera di giornalista e scrittore: « Alla rivista « Costruire » fascista nel titolo e nell'azione — Roma 14 aprile dell'Anno XIII — Mussolini ».

È motivo d'orgoglio, è impegno a proseguire con sempre più viva certezza il cammino.

Si può dire che Darioski ha fatto di questo superbo verbo, *costruire* — che ha sapore tutto nostro, che significa superamento di lotta in feconda pace — la sua divisa, il compendio della sua ansia e del suo impeto.

Dir *costruire*, significa dare esatta idea della personalità di questo scrittore.

L'operosità di Darioski ha fruttato come abbiamo detto, un'intensa bibliografia da « Cannoni dell'alto Adriatico », che è del 1918, ad oggi.

Vero successo ha avuto il recente (1934) « Viaggio di un cronista fascista in Cirenaica » che mostra vivamente il vero volto della nostra colonia.

Nè è spento il successo che accolse quella raccolta di voci, intimamente toccanti e dense di purissima giovinezza, che si trova nelle pagine di « Novelle del Fascismo », un'opera che specialmente i giovani dovrebbero conoscere per vivere, nella lucida prosa, l'atmosfera ricca di fiammanti slanci da cui è nata, ieri, la Marcia su Roma, da cui oggi son nate Littoria e Sabaudia.

All'ultimo suo libro — « Polonia d'oggi », pubblicato in elegante veste dalle Edizioni Nistri di Pisa — Dario Lischi ha dato un sottotitolo: « Impressioni e ricordi ». Ma ci si trova molto di più. È un'organica rassegna che dà in chiara sintesi i lineamenti della Polonia politica economica culturale.

Un bel libro insomma. Non è un *reportage* di colore, funambolismo che tenta di nascondere la sterilità dei sentimenti. È un documentario denso di realtà. Anche in questo volume spicca netta la personalità di Dario Lischi, il fascista di « Costruire ». Lettolo, non si rimane con un pugno d'aria. Dura, compatta, diremmo materiale, c'è sostanza. Si può definire un libro che veramente costruisce.

R. A. RIGHETTI

RASSEGNA DELLA STAMPA

GIUDIZI SUL FUTURISMO

Presente, passato, futuro, **Carlo Zannerio.** « Corriere Padano », Ferrara, 18 gennaio 1935.

Pittura di Gerardo Dottori, **Alberto Spaini.** « L'Eco del Mondo », Roma, 26 gennaio 1935.

Il Dinamismo plastico e l'Architettura, **Enrico Prampolini.** « La Vedetta Fascista », Vicenza, 1° febbraio 1935.

La pittura alla Quadriennale, **Attilio Podestà.** « Secolo XIX », Genova, 13 febbr. 1935.

Luciano Folgore e la Poesia futurista, **Alessandro Ferrau.** « Anno XIII », Roma, 28 febbraio 1935.

Il Duce alla « Vernice » della Seconda Quadriennale, **F. T. Marinetti.** « La Provincia di Bolzano », Bolzano, 5 marzo 1935.

La Mostra Futurista di Palermo, **Maria Accascina.** « Rassegna Primavera Siciliana », Palermo, marzo 1935.

Marinetti, « Il Messaggero di Algeri », Algeri, 28 febbraio 1935.

Ancora sull'aeroteatro, **Mario Salvadori.** « L'Ala d'Italia », Roma, marzo 1935.

Artisti veronesi e veneti alla Seconda Quadriennale d'Arte, **Ottavio Gila.** « L'Arena », Verona, 6 marzo 1935.

Esposizione di Arte futurista presentata da Marinetti a Parigi, « Il Popolo d'Italia », Milano, 6 marzo 1935.

Futurismo a teatro, **A. G. Bragaglia.** « Ottobre 1935 », Roma, 7 marzo 1935.

La Vie Italienne. Le Futurisme Architectural et le decor de Rome, **F. M.** « La Dépêche Tunisienne », Tunisi, 12 marzo 1935.

Mostra d'Aeropittura e Arte sacra futurista, **F. D.** « L'Ora », Palermo, 16 marzo 1935.

Il Fascismo della vigilia nella vibrante rievocazione di Marinetti, « Giornale di Sicilia », Palermo, 22 marzo 1935.

Mostra d'Arte futurista, **Accascina Maria.** « Il Giornale di Sicilia », Palermo, 20 marzo 1935.

Il musicalismo di Enrico Valensi, **F. T. Marinetti.** « Gazzetta del Popolo », Torino, 23 marzo 1935.

F. T. Marinetti a Palermo, **Domenico di Gregorio.** « Il Popolo di Trapani », Trapani, 30 marzo 1935.

Nasz Przeglad. Varsavia, **Srebrne.** « Gody Futurysmu. Tadeusz heller », 31 marzo 1935.

Les Futuristes à Paris, « Le Figaro », Paris, 4 avril 1935.

Contributo ad una Mostra italiana in Francia (Museo di Grenoble), **Lo Duca.** « Il Piccolo », Roma, 4 aprile 1935.

La Mostra Futurista di Aeropittura e Arte Sacra, **G. Minutilla.** « Rassegna d'Arte e Teatro », Palermo, 5 aprile 1935.

Una grande Mostra futurista inaugurata da Marinetti a Parigi, « Corriere della Sera », Milano, 5 aprile 1935.

« *L'Art Sacré futuriste*, **G. B.** « Comœdia », Paris, 5 avril 1935.

Les Futuristes italiens, « Le Jour », Paris, 10 avril 1935.

Les Futuristes italiens à Paris, **Michel Robida.** « La Presse », Paris, 7 avril 1935.

Les Futuristes italiens sont les premiers rénovateurs de l'Art Sacré, « Comœdia », Paris, 15 mars 1935.

Futurisme, « Comœdia », Paris, 7 avril 1935.

F. T. Marinetti, poète, a retrouvé Paris, **Roger Valbelle.** « Exelsior », Paris, 7 avril 1935.

Les Futuristes italiens, **Claude Roger-Marx.** « Le Jour », Paris, 9 avril 1935.

S. E. F. T. Marinetti, **Elie Richard.** « Paris-Soir », 10 avril 1935.

Una grande Mostra futurista inaugurata da S. E. Marinetti, « La Nuova Italia », Parigi, 11 aprile 1935.

150 opere futuriste esposte a Parigi da venti artisti italiani, **F. Dal Padulo.** « Il Lavoro Fascista », Roma, 1935.

Les futuristes italiens, « Paris-Midi », Parigi, 6 aprile 1935.

Futurisme et art sacré, Ed. S., « Wallonie », Liegi, 7 aprile 1935.

Arte fascista, **Flaminio Costa.** « L'Artiglio », Lucca, 13 aprile 1935.

Futurismo e turismo, **Direttore.** « La Campania », Napoli, 10 aprile 1935.

Futurismu, « Harodni Vecernik », Praga, 11 aprile 1935.

Futuristes Italiens, « Beaux-Arts », Parigi, 12 aprile 1935.

Il Futurismo e la Mostra di Palermo, **Filippo Fabu.** « Gazzetta del Mezzogiorno », Bari, 14 aprile 1935.

L'Aéromusique synthétique, « Comœdia », Parigi, 16 aprile 1935.

Note Parigine, **FRA. SCAR.**, « La Tribuna », Roma, 21 aprile 1935.

Il Mattino, **Lionello Fiume.** « Mostra d'arte futurista », 30 aprile 1935.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Centauro, Rivista Letteraria Ticinese, Locarno, N. 1, gennaio 1935 - Fr. 1.

Die Kunftkammer, Berlino, N. 1-2, gennaio-febbraio 1935.

Nini Francesco Napoletano, *La Procellaria* (Romanzo), Edit. C.L.E.T., Napoli - L. 6.

Enzo Carli, *Tino di Camaino, scultore*, Editore Felice Le Monnier, Firenze - L. 15.

Carlo Diano, *L'acqua del Tempo*, Editrice « Dante Alighieri » (Albrighi, Segati e C.) - L. 6.

Filippo Tajano (Metron), *La macchina e la vita*, Editr. « Dante Alighieri » (Albrighi, Segati e C.) - L. 15.

Ferruccio Bigi, *Arte sacra nella Diocesi Aretina*, 1920-1934, Edit. R. Accademia Petrarca, Arezzo - L. 18.

Bibliografia fascista, Roma, NN. 1, 2, 3, gennaio, febbraio, marzo 1935 - L. 5.

Gianni Vaciago, *Aerei bombe gas sulla città (Come ci proteggeremo)*, Edit. Montes, Torino - L. 8.

Benedetto Giacalode, *Gli Aztechi*, Editore Mario Bozzi succ. Lattes, Genova - L. 4.

Folicardi Alceo, *La vetrina dei chilometri*, Ediz. Futuriste di Poesia, Roma - L. 10.

L'Ascensore, Numero unico del G.U.F. di Venezia - L. 2.

Rassegna Primavera Siciliana, N. 6, marzo 1935 - L. 3.

Anno XIII, Rivista della Giovinezza, Numero speciale dedicato al Teatro, N. 15, 20 marzo 1935 - L. 0,50.

A.B.C., Rivista d'Arte, N. 3, marzo 1935 - L. 1,50.

Quadrante, N. 24, aprile 1935 - L. 5.

Tip. Carlo Accame - Torino
Corso Regina Margherita, 46 bis

5 MAGGIO 1935 - XIII

Direttore Responsabile:
Luigi Colombo

2 concorsi nazionali per il cristallo

1 BANDO DI CONCORSO PER ARCHITETTI INGEGNERI, ARTISTI, TECNICI E ARREDATORI VENTITREMILA LIRE DI PREMI

OGGETTO DEL CONCORSO

Le riviste *Domus* e *Casabella* bandiscono, d'accordo con la Società Italiana V.I.S. (Vetro Italiano di Sicurezza), un concorso fra architetti, ingegneri, artisti, tecnici e arredatori, per premiare le migliori realizzazioni ottenute in architetture, arredamenti e sistemazioni industriali con impiego di cristallo « Securit ».
Con questo concorso s'intende dare un riconoscimento e una segnalazione a quell'alta collaborazione tecnica e artistica che proviene dall'impiego fatto da professionisti, artisti e tecnici, di un prodotto che rappresenta un elemento caratteristicamente moderno e suscettibile delle più ardite e pratiche realizzazioni.

PARTECIPAZIONE

Possono partecipare al concorso i progettisti di lavori eseguiti dal 15 febbraio 1935 al 28 ottobre 1935 A. XIII, con applicazioni di cristallo « Securit » che inviino, con disegni e fotografie, la documentazione dell'effettuato impiego in arredamenti privati, negozi, scuole, alberghi, teatri, ville, stabilimenti industriali, ospedali, case di abitazione, ecc., non contando la mole dell'applicazione ma insieme ai requisiti di moderno interesse estetico e tecnico, la caratteristica della migliore utilizzazione innovatrice e tipica del « Securit ».
I partecipanti al concorso dovranno inviare a mezzo posta raccomandata a *Domus* e *Casabella* (Via de Togni, n. 23, Milano) entro il 15 novembre 1935, fotografie e disegni accompagnate dal modulo unito al bando e fornito gratuitamente dalle due riviste.
I disegni e le fotografie forniti dovranno essere accompagnati da una breve relazione tecnica con indicazioni sufficienti per eventuali accertamenti sull'effettuato impiego di « Securit ».

I PREMI

Il concorso è dotato di L. 23.000 di premi che accompagneranno il riconoscimento e la segnalazione delle opere:

1° premio	L. 10.000	5° premio	L. 1.500
2° »	» 5.000	6° »	» 1.000
3° »	» 3.000	7° »	» 500
4° »	» 2.000		

LA GIURIA - *Le deliberazioni della Giuria verranno prese a maggioranza, presenti almeno cinque membri, e saranno inappellabili.*

La composizione della Giuria è la seguente:

Ginori-Conti S. E. Principe Sen. Piero
Bontempelli S. E. Massimo
Maraini On. Antonio
Pagano Arch. Giuseppe
Piacentini S. E. Arch. Marcello
Ponti Arch. Gio
Pulitzer Arch. Gustavo
Rubino Sen. Edoardo

"Securit„ - 30.000 lire di premi

2 BANDO DI CONCORSO PER STUDENTI DI ARCHITETTURA, INGEGNERIA E BELLE ARTI SETTEMILA LIRE DI PREMI

OGGETTO DEL CONCORSO

Le riviste *Domus* e *Casabella* d'accordo con la Società Italiana V.I.S. (Vetro Italiano di Sicurezza) bandiscono un concorso fra gli studenti italiani delle scuole italiane di architettura, ingegneria e Belle Arti per premiare i più tipici progetti architettonici e d'arredamento caratterizzati dall'impiego del « Securit ».

PARTECIPAZIONE

I partecipanti dovranno inviare alle riviste *Domus* e *Casabella* (Via de Togni, n. 23, Milano) entro il 15 novembre 1935 i disegni dei progetti accompagnati dal modulo fornito dalle due riviste.
I disegni e i progetti dovranno essere uniti ad una breve relazione firmata con il nome, cognome e indirizzo dello studente con il certificato in carta libera della sua iscrizione al G.U.F.
Non vi è naturalmente limite nel numero dei progetti e dei disegni.

I PREMI

Il concorso è dotato di L. 7.000 di premi così ripartiti:

1° premio	L. 2.000	5° premio	L. 500
2° »	» 1.000	6° »	» 500
3° »	» 500	7° »	» 500
4° »	» 500		

Inoltre vi saranno due premi: uno di L. 1000 ed uno di L. 500 ai G.U.F. che avranno il maggior numero di partecipanti al concorso.

NORME PER I DUE CONCORSI

I premi individuali verranno assegnati inappellabilmente al primo giudizio.
Il loro importo è depositato da oggi presso il dott. Alessandro Guasti, R. Notaio in Milano.
I premi verranno rimessi ai vincitori entro 15 giorni dalla pubblicazione dell'esito che avverrà non oltre il 31 gennaio 1936.
L'esito del concorso sarà reso noto nelle riviste *Domus* e *Casabella*.
I progetti e disegni premiati, restano di esclusiva proprietà della Società V.I.S. che li potrà anche pubblicare con il nome dell'autore ai fini della propria propaganda. I disegni non premiati verranno rispediti a richiesta e a spese dei concorrenti.

Pubblichiamo il bando dell'importante concorso nazionale per il cristallo " SECURIT „. È un concorso non soltanto organizzato con serietà, che garantisce cioè il buon esito del risultato e permette di concorrere con piena fiducia, ma sopratutto significativo per il problema che pone e che risponde pienamente allo spirito che deve oggi animare il lavoro degli architetti e degli artisti. L'estetica nel rinnovamento edile è strettamente collegata alla tecnica e ai materiali impiegati: il concorso del " SECURIT „ affronta chiaramente questa realtà e intanto definisce l'importanza dell'impiego del cristallo infrangibile che è una delle conquiste più significative del nostro tempo, nel campo dell'edilizia. Siamo sicuri che i nostri amici architetti, ingegneri ed artisti novatori, che sempre hanno compresa e sostenuta la qualità pratica ed estetica del " SECURIT „ vorranno aderire a questo concorso.

Con il solo fatto di partecipare al concorso i concorrenti dichiarano di accettare tutte le norme che lo regolano.

Ogni rumore di passi svanisce sul soffice pavimento di

LINOLEUM

ed il camminare su questa morbida pavimentazione è gradevole e riposante. Colori vivaci e intonati agli arredi, facile manutenzione, resistenza a tutta prova al logorio, concorrono a fare del Linoleum il pavimento più adatto per ambienti moderni: case, uffici, negozi, pubblici ritrovi.

SOCIETÀ DEL LINOLEUM

Sede: MILANO - Via M. Melloni, n. 28

ROMA - Via S. Maria in Via n. 37

FIRENZE - Via Banchi ang. Via Rondinelli

PADOVA - Via Duca d'Aosta n. 1

NAPOLI - Via Giuseppe Verdi n. 46

PALERMO - Via Roma n. 64

LUIGI FONTANA & C.

SOCIETÀ ANONIMA — **Capitale L. 7.700.000 int. versato**

CRISTALLI SPECCHI VETRI

CASA FONDATA NEL 1834

Sede Centrale: MILANO
Via P. G. Bugatti, 8

Fabbriche in:

MILANO - GENOVA - TORINO
LISSONE - CANTÙ - MEDA
MESSINA - TRIPOLI D'AFRICA

Rappresentanze:

in ROMA per Lazio
in ANCONA per Marche, Umbria, Abruzzi
in BARI per Puglia, Basilicata
in FIRENZE per Toscana
BENGASI - MALTA

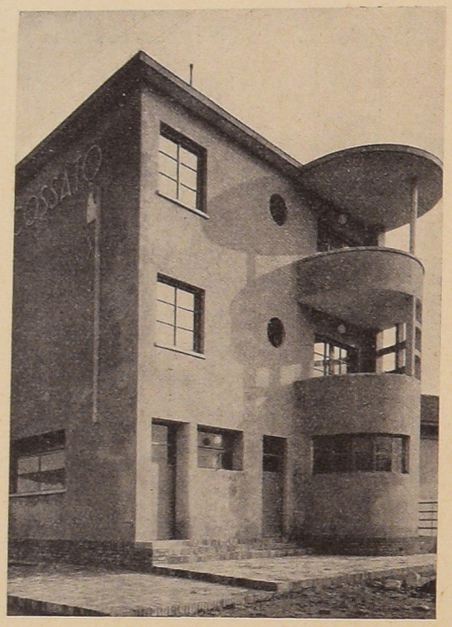
FONTANA ARTE

diretta da Gio Ponti e Pietro Chiesa

Oggetti d'arte in cristallo e specchio - Vetri incisi - Mobili d'arte in tutto cristallo - Lampade - Vetrate Sacre - Vetrate Moderne - Ornamenti per tavola - Grandi decorazioni in cristallo - Tutte le applicazioni artistiche e tecniche del cristallo e del vetro tanto importanti nell'arredamento e nell'architettura

Rivestimenti murali "FONTANIT„ e "FLESSIBILE DESAGNAT DOMINO„
BREVETTATI IN ITALIA E ALL'ESTERO

COSTRUZIONI EDILIZIE
BASILIO BOTTA
Via Umberto, 1 - BIELLA - Telefono 15-58



STAZIONE DI COSSATO

OPERE ESEGUITE:

Palazzo Ronco

Villa Reda

Asilo infantile Serralunga

Ferrovie elettriche in Cossato

Cavallerizza coperta per la Società Ippica Biellese

ed altre innumerevoli opere

RITAGLI
DA GIORNALI
E RIVISTE
Casella Postale 918 MILANO

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

REVUE MENSUELLE
D'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

BOULOGNE (SEINE)
5, RUE BARTHOLDI
TÉL. MOLITOR 19-90, 19-91

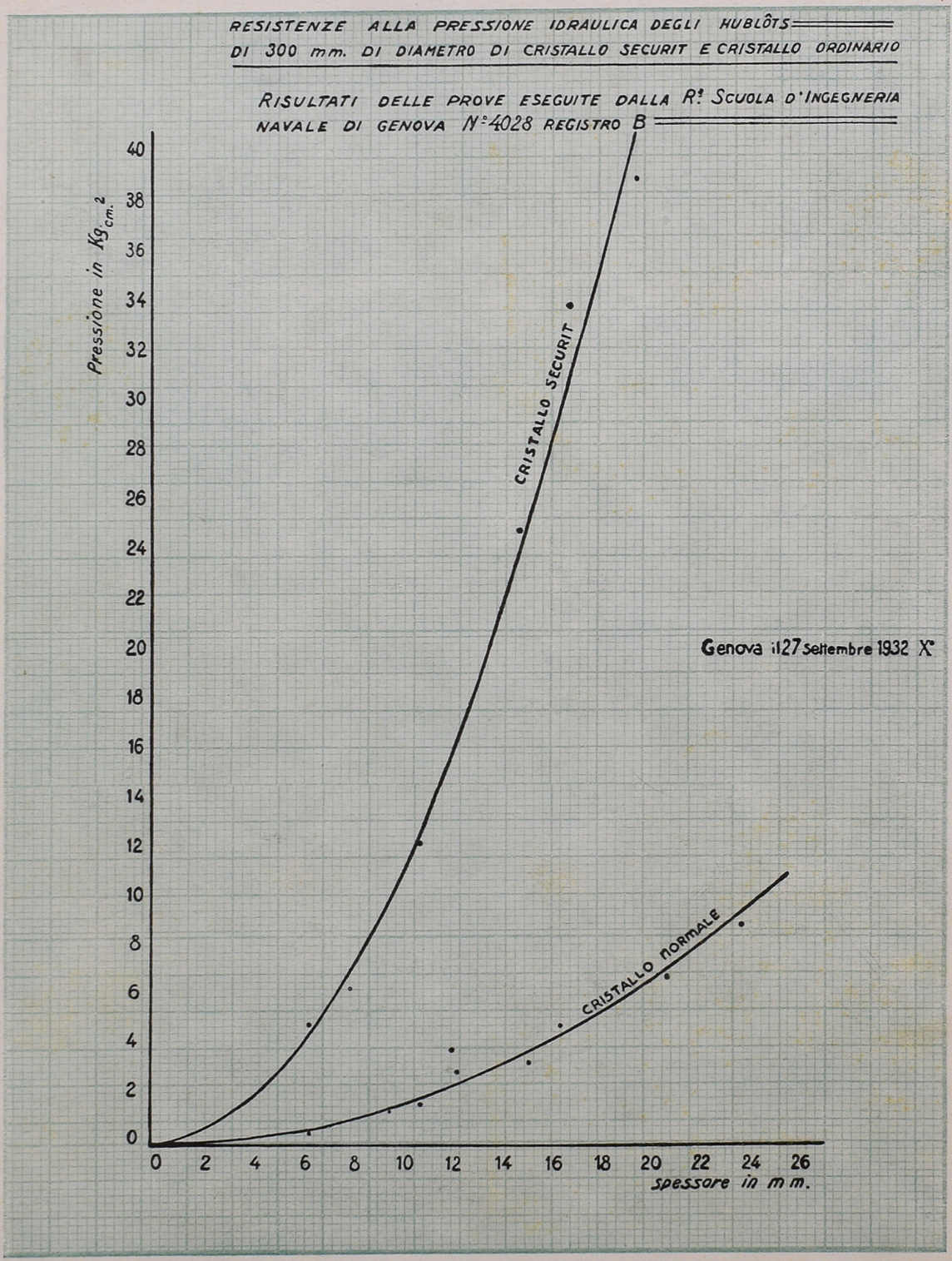
LA PIÙ GRANDE RIVISTA DI NUOVA ARCHITETTURA CHE ILLUSTRA IL RINNOVAMENTO EDILE MONDIALE

TIPOGRAFIA CARLO ACCAME

•

TORINO
CORSO REGINA MARGHERITA, 46 bis
TELEFONO 21-398

MART BIBLIOTECA ANS 1101



SOC. AN. V.I.S. VETRO ITALIANO DI SICUREZZA

Commissionaria esclusiva del Cristallo **SECURIT** della Fabbrica Pisana di Specchi e Lastre colate di Vetro della Società di S. Gobain

FIRENZE — Sede Soc.: Via della Scala, 58 A — Telefono 20790 — C. P. E. 4153 — Filiale: Via Rondinelli, 2 — Tel. 24061 - Indirizzo telegr. VIS

MILANO — Direzione e Stabilimento: Via Arona, 2 - Tel. 90714-97015 — Indirizzo telegrafico VIS — C. P. E. 184053

PISA — Stabil.: Via del Chiassatello, 8 — Telefono 2694 — Casella Postale 128 — Ind. telegr. VIS - C. P. E. 12517

TORINO — Filiale e Stabilimento Via Napione, 35 - Telef. 45518 — Indirizzo telegrafico VIS

ROMA — Filiale: Via Lazio, 19-21 — Tel. 43269 - Indirizzo telegr. VIS

GENOVA — Filiale: Pal. Nuova Borsa, Int. 52 — Telefono 54240

NAPOLI — Filiale: Via Palepoli, 14-16-18 — Telefono 31204

PADOVA — Filiale: Via S. Lucia, 2 — Telefono 23388

CIFRE ANZICHÈ PAROLE SULLA RESISTENZA DEL

CRISTALLO SECURIT

TIPOGRAFIA CARLO ACCAME
Corso Regina Margherita, 46 bis - Torino